МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551

№2(251) 2004

«ЛІСТАПАД–2003»: ПРАБЛЕМЫ І РОЗДУМ

НОВЫЯ ЛАЎРЭАТЫ БАЛЕТНЫХ ПРЭМІЙ АД КАМПАНІІ «ФІЛІП МОРЫС»

МІНСКАЕ МЕТРО Ў XXI СТАГОДДЗІ

ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ УЛАДЗІМІРА ЗІНКЕВІЧА

Рабочыя моманты здымак фільма «Свежаніна з салютам». Фота Аляксандра Дзмітрыева.





Паціху куецца своеасаблівая псіхалагічная перамога над ранейшай, патэрналісцкай місіяй творцы, які на сваім п'едэстале сумаваў у адзіноце, пракрэсліваецца шлях да так званай папулярнай кінакультуры.

ФІЛЬМ – МАСТАК – ГЛЯДАЧ

Ніна Фральцова

У апошнія гады многія перыядычныя выданні страцілі цікавасць да кінапрацэсу, спасылаючыся на тое, што, маўляў, поспех фільма вызначаецца выключна яго бюджэтам: чым больш мільёнаў, тым вышэй узровень народнай любові. Не абмінулі гэтыя меркаванні і беларускі кінематограф, усе праблемы якога нібы абумоўлены беднасцю.

Сапраўды, няпростыя часы напаткалі кінастудыю "Беларусьфільм" на працягу апошняга дзесяцігоддзя. Рэзка скараціліся аб'ёмы вытворчасці. Паменшыліся маштабы распаўсюджання новых карцін. Маральна састарэла матэрыяльна-тэхнічная база. Нарэшце, пайшлі з жыцця вядомыя кінамайстры, імёны якіх нагадваюць пра "залаты век" нацыянальнай кінагісторыі, – В.Тураў, М.Пташук, С.Пятроўскі, В.Сукманаў, Ю.Лысятаў... Зусім нядаўна не стала Б.Берзнера, які так і не паспеў прыступіць да новага дзіцячага фільма "Маленькія ўцекачы", пастаноўкі якога чакаў амаль шэсць гадоў.

На жаль, так здарылася, што ўсе страты супалі разам і ў кароткім перыядзе. Аднак насуперак абставінам кінастудыя засталася на месцы і з той жа фірменнай назвай. Фільмы здымаюцца. Усё гучней заяўляе пра сябе пакаленне саракагадовых, асабліва на дакументальным экране: В.Аслюк, Г.Адамовіч, І.Бышнёў. І ў цэлым нацыянальнай кінематаграфіі даводзіцца шукаць сёння не столькі грошы, колькі сваё аблічча і свайго гледача ў культурнай прасторы сучаснага грамадства.

Бадай, менавіта апошняе вымушае неяк па-іншаму ацаніць усё тое, што адбываецца цяпер у нацыянальным кіно. Канешне, традыцыйнай кінасвядомасці нязвыкла прыняць той факт, што фільм, іграві, дакументальны ці анімацыйны, успрымаецца цяпер больш як, у шырокім сэнсе, інфармацыйная, чым эстэтычная з'ява. Аб гэтым сведчыць, скажам, нечаканы поспех "Анастасіі Слуцкай", у тым ліку на такіх фестывалях, як "Кінашок" і "Лістапад". Па ўсіх мерках "небуйнабюджэтная", "Анастасія..." тым не менш пераадолела разам з "Беларусьфільмам" пэўную мяжу: ад выжывання – да паступовага асэнсавання соцыякультурных магчымасцей экрана, прымусіўшы гаварыць пра сябе нават сваіх праціўнікаў.

Так паціху, але ж куецца своеасаблівая псіхалагічная перамога над ранейшай, патэрналісцкай місіяй творцы, які на сваім п'едэстале сумаваў у адзіноце, пракрэсліваецца шлях да так званай папулярнай кінакультуры. Разлічанае не столькі на масавую, колькі на сегментаваную аўдыторыю, такое кіно не прэтэндуе на элітарнасць і прапануе рознай публіцы шырокі выбар прагляду. Аднак менавіта яно заклікана адлюстраваць дэмакратычную прыроду кінамастацтва наогул, абапіраючыся на бытуючыя ў дадзеным асяроддзі і ў дадзены час міфалагемы.

Двума гадамі раней паспрабаваў са "Свежынай з салютам" накіравацца ў той жа бок пачынаючы рэжысёр І.Паўлаў. Характэрна, што "Свежыну..." "класічная" кінакрытыка адразу разнесла ў дым і не стамляецца ў гэтай справе па сённяшні дзень. Яно і зразумела – фільм належыць да папулярнага кіно і, па пракатных звестках, прыйшоўся да сэрца гледачам у вясковай мясцовасці. А там, бачна, іншы погляд на прыгоды ляснога дзіка.

Гэта зусім не значыць, што фільмы, пра якія размова, свабодныя ад недахопаў. Як ніякім іншым, ім патрэбны глыбокі прафесійны аналіз, каб не згубіць сціплыя парасткі таго сучаснага, што прабіваецца праз няроўны стыль і наіўную экранную мову. Па сутнасці працэс стварэння падобных стужак заснаваны на прынцыпе адукаванага прадзюсерства, калі вытворца даволі канкрэтна ўяўляе не толькі будучы жанр альбо сюжэт канчатковага прадукта, але і сегмент аўдыторыі, дзе ён будзе запатрабаваны.

Пакуль у ролі такога прадзюсера, з-за адсутнасці лепшага, у нас выступае дзяржава. Іншымі словамі, ананімная маса гледачоў-падаткаплацельшчыкаў, твары якіх толькі часткова бачыш у сталічных кінатэатрах падчас "Лістападу". Што б там ні гаварылася пра недахоп сродкаў на кінавытворчасць ці фестываль, але Міністэрства культуры штогод акуратна пералічае грошы на тое і іншае. Разам з тым праграма дзяржаўнай падтрымкі кінагаліны на бліжэйшыя два гады прадугледжвае павелічэнне колькасці новых карцін за кошт сродкаў, атрыманых у выніку больш прадуманай соцыякультурнай палітыкі, уключаючы фестывальную.

Пэўныя крокі тут зроблены. Узяць тыя ж мастацкія стужкі М.Касымавай "Маленькі баец", "Зорка Венера" і новую – "Бальная сукенка", створаную сумесна з маладым рэжысёрам І.Волах. Адрасаваныя падлеткам і пра падлеткаў, гэтыя фільмы маюць вострую сацыяльную накіраванасць і таму запатрабаваны пракатчыкамі. Добра, што стварэнне дзіцячага фільма, якога ва ўсе апошнія гады так не хапае на вялікім і малым экранах, нарэшце ўпісалася ў круг творчых задач кінастудыі. Хутка на экраны выйдзе "Дунечка", над якой заканчвае работу А.Яфрэмаў. Другі праект, "Маленькія ўцекачы", будзе ажыццяўляцца маладым рэжысёрам Р.Грыцковай, у якой ёсць дзіцячая ж кароткаметражка "Як Колька і Пецька лёталі ў Бразілію".

Такім чынам, само жыццё, перафразіруючы вядомага філосафа, прымушае мяняць погляд на прадмет кіно. Як, між іншым, і на соцыякультурную атмасферу, якую яно стварае. Пракатчыкі кажуць, што з беларускім фільмам прыемна працаваць, бо наша кіно валодае асаблівым дарам душэўнасці. Напэўна, этычная чысціня беларускіх карцін не толькі заклікана зарыентаваць сучаснага чалавека ў свеце крохкай стабільнасці. Яна, выходзіць, можа апынуцца каштоўным таварным знакам і наблізіць нацыянальны кінематограф да гледача, без якога кіно не бывае.

Матэрыялы В.Мядзведзевай, В.Салеева, Н.Агафонавай, В.Нячай праілюстраваны здымкамі А.Дзмітрыева.

ад рэдакцыі

Ніна Фральцова

ФІЛЬМ – МАСТАК – ГЛЯДАЧ

1

экран

Вольга Мядзведзева

СУСТРЭЧА З УЛАСНАЙ ГЛЫБІНЁЙ

4

Вадзім Салееў

"ЛІСТАПАД-2003" –

НОВАЕ ВЫМЯРЭННЕ

6

Наталля Агафонава

СВЯТЛАБЛІКІ "ЛІСТАПАДУ"

8

Вольга Нячай

"КРЫШТАЛЬНЫ БУСЕЛ": PRO ET CONTRA

10

опера

Арыядна Ладыгіна

ОПЕРА ЁСЦЬ ТЭАТР

13

харэаграфія

Тацццяна Мушынская

У СЁМЫ РАЗ

17

Ларыса Вішнеўская

"АНЕГІН" У СТАКГОЛЬМЕ

19

ХАНС НІЛЬСАН:

"ЛЮБІМЫЯ РОЛІ – АНЕГІН І ПЕР ГЮНТ..."

22

выяўленчае мастацтва

Вера Пракапцова

ПАРТРЭТ МАСТАКА Ў ЛЮСТЭРКУ ЧАСУ

24

МАСТАЦТВА

№2 (251)
люты 2004

Аналітычна-асветніцкі часопіс
па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі
нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Адказны сакратар
Ганна ПЛАТОНАВА.

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Аксана Карташова.
Стыль
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

Наталля Лазука

ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ

29

Алена Гормаш

У ВІТРАЖАХ "ПАДЗЕМКІ"

33

Алесь Тарановіч

АВАНГАРД УЧОРА І СЁННЯ

Погляд з Берліна

36

тэатр

Людміла Грамыка

ПАНАРАМА СЕЗОНА

37

Ксенія Дружкова

ЛЯЛЬКАМ ГОРАЧА Ў СУБОЦІЦЫ,

або Інтрыга – рухавік фестывалю

44

музыка

Тацццяна Мдывані

КАЛАЖ І АЛЕАТОРЫКА Ў МУЗЫЦЫ XX СТАГОДДЗЯ

46

Тацццяна Мушынская

НАТАЛЛЯ МІХАЙЛАВА: "У МЯНЕ СКРАБІНАЎСКАЕ ЎСПРЫМАННЕ МУЗЫКІ..."

48

рэцэнзіі

Галіна Багданава

ЖЫВЫЯ ГАЛАСЫ "МАГІЛЁЎЦАЎ"

50

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

52

НАШЫ АЎТАРЫ

54

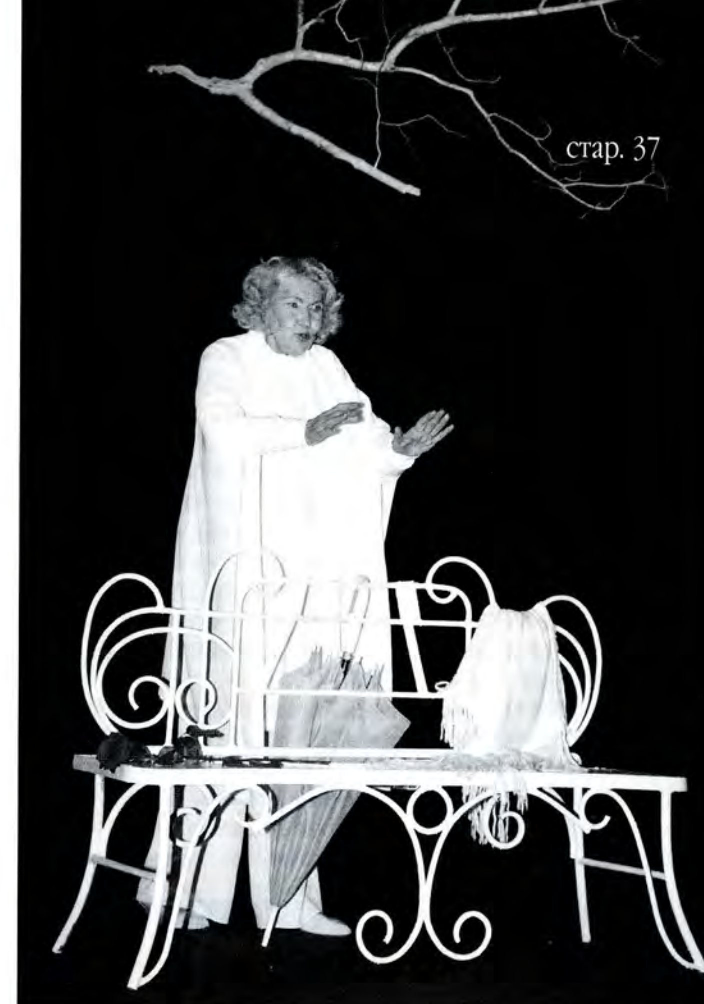
SUMMARY

55

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

56


стар. 19


стар. 37


стар. 13


стар. 33

СУСТРЭЧА З УЛАСНАЙ ГЛЫБІНЁЙ

Вольга Мядзведзева

У англійскага філосафа і гісторыка Арнольда Тойнбі стрыжнявой ідэяй у асэнсаванні гісторыі чалавецтва з'яўляецца ідэя чалавечай годнасці. Паняцце чалавечай годнасці і паняцце зносін паміж людзьмі (экрану ў гэтым сэнсе адведзена зусім не апошняя роля) – паняцці непадзельныя. На ўнутранай пустаце і беззмястоўнасці годнасць не сцвярджаецца. Яна ёсць духоўная суаднесенасць чалавека з чалавекам, чалавека з Быццём і толькі дзякуючы гэтаму – чалавека з самім сабой. Годнасць – самазахаванне таемнай свабоды быць "я".

Вось ужо больш за стагоддзе кінематограф сцвярджае годнасць розных культур. І гісторыю кіно немагчыма ўявіць без "касмізму" шведскага кінарэжысёра І.Бергмана, які ўжо больш за паўстагоддзя вядзе апантаны дыялог з самім сабой і з Богам, без месіянства А.Таркоўскага, усе фільмы якога – шлях ад споведзі да пропаведзі, ад пропаведзі – да ахвярапрынашэння, без паэта экрана А.Даўжэнкі, без "экзатычнага правінцыялізму" Параджанава, Абуладзе, Кустурыцы.

Апазіцыя "Усход-Захад", выяўленая ў назве аднайменнага франка-расійскага фільма, асабліва відавочная сёння ў сувязі з бумам кітайскай, японскай, карэйскай і іранскай кінематаграфій. Як усё відавочнае, гэта проціпастаўленне цягне за сабой ланцуг стэрэатыпаў, якія толькі зацямняюць змест кінапрацэсу. Прапануецца новы вектар: Поўнач-Поўдзень. Французы ўжо зразумелі гэта, закрыўшы кінематаграфічны фонд дапамогі развіццёвым кінематаграфіям пад назваю "Усход" і стварыўшы новы – "Поўдзень". І хоць гаворка ідзе часам пра адны і тыя ж краіны, геакультурны вектар складваецца зусім інакш. Прастора Еўропы расшыраецца, у яе межах усё больш адчуваецца значнасць такіх перыферыйных з'яў, што азначаюцца як "эстэтыка краю". Тут гэтак жа важныя і значныя як Ларс фон Трыер, А.Сакураў, Акі Каўрысмякі, так і "экзатычны правінцыялізм" Э.Кустурыцы, грузінскай, узбекскай, таджыкскай і беларускай кінематаграфіі. На думку М.Ямпольскага, які выклікаў нервовую дыскусію ў кінематаграфічных колах, "усе гэтыя Параджанавы, Абуладзе і Кустурыцы вырошчваюць свае плады ў аддаленні ад сапраўдных англа-саксонскіх культурных абсягаў і фарміруюць колеравую, але дэгенератыўную галіну, накшталт лацінаамерыканскага рамана.

Сутыкаючыся з падобным сцвярджэннем, нельга не ўспомніць К.Г.Юнга, які разглядаў твор мастацтва як "жывую сутнасць, імплантаваную ў псіхіку аўтара". "Заходні дух, – сцвярджаў ён, – трывала стаіць на пункце гледжання свядомасці. Усход жа – на пункце гледжання неўсвядомленага. Свядомасць жа, безумоўна, паходзіць ад неўсвядомленага. Усход прыйшоў да ведання глыбінь душы ў дзіцячым няведанні свету. Цэнтр цяжару цэласнай асобы будзе ўжо не "я", якое з'яўляецца толькі цэнтрам свядомасці, а, так бы мовіць, віртуальная кропка паміж свядомасцю і неўсвядомленым, кропка, якая заслугоўвае назвы "самасці". Мне здаецца, што больш разумна пакідаць за душой такое ж значэнне, як і за пазнавальным светам, і прызнаваць за ёй тую ж "рэальнасць", што і за ім. Для мяне душа – гэта і ёсць свет, у якім прысутнічае "я". Канешне, можа на свеце ёсць рыбы, якія вераць, што мора знаходзіцца ў іх. Гэту ходкую алюзію неабходна развеяць."

Вось пра такіх жывых істот, імплантаваных у псіхіку аўтара, мне хочацца ўспомніць у сувязі з двума фільмамі апошняга "Лістападу-2003". Гэта "Бабулі" Г.Сідарава і "Вяртанне" А.Звягінцава, якія атрымалі ўсе самыя высокія ўзнагароды журы кінематаграфістаў і гледачоў нашага кінафэсту, а да гэтага сталі падзеямі не толькі айчыннага, але і сусветнага экрана.

Абсалютным заглыбленнем у рэальнасць вызначаецца фільм Г.Сідарава "Бабулі". Ён – пра нас, пра нашае асаблівае славянскае светаадчуванне з яго адметнай місіяй (але не месіянствам) – быць духоўна-культурным мостам паміж Усходам і Захадам, з яго амбівалентнасцю, што, як сцвярджаюць псіхолагі, ёсць спадчына першабытнасці.

У той жа час у карціне, як гэта ні здаецца парадаксальным, – нібыта раз'яднанасць з рэальнасцю, адыход у жанравасць, што, як вядома, дыктуе аўтару свае законы. У тым ліку неабходнасць змяніць фінал. Вядома, што Г.Сідараў хацеў спачатку закончыць фільм трагічна, але ў працэсе працы і кантактавання са сваімі гераінямі ён многа чаго змяніў і інтуітыўна адчуў, што фінал павінен быць светлым. Як у казцы, дзе, як вядома, шчаслівы канец. Хтосьці з кіназнаўцаў, маючы на ўвазе гэтую карціну, нават прыдумаў новую жанравую дэфініцыю – казкабыль. Гледачу ж, па сутнасці, усё роўна, як вызначаецца жанр фільма. Галоўнае, каб глядзеўся ён на адным дыханні. Радасць і боль, камічнае і трагічнае – усё сплецена разам. Нават нецэнзурная лексіка ў вуснах адной з рэальных гераінь карціны можа абурыць (а так яно і было пасля прагляду) зусім нязначную частку гледачоў-чыстаплюяў. Некалі яны гневаліся з прычыны мацюгання гераіні "Курачкі Рабы" А.Міхалкова-Канчалоўскага, у выкананні Іны Чурыкавай, фільма, у якім гаварухінскі пафас "так жыць нельга" трансфарміраваўся ў грэблівае абурэнне пана – "колькі можна так жыць!" І можа быць таму І.Савіна, якая павінна была прадоўжыць у карціне "Гісторыю Асі Клячынай, якая кахала, але не выйшла замуж, таму што гордая была", адмовілася здымацца ў гэтай ролі. Фільм прасякнуты інтанацыяй безвыходнасці, што шмат каго зачапіла тады за жывое. "Ума холодных наблюдений" было там зашмат, а вось "сердца горестных замет" як паветра не хапала. Г.Сідараву ў "Бабулях", на шчасце, удалося аб'яднаць і адно, і другое. І калі я думала, чаму глядач так цёпла, сэрцам прыняў карціну, то пастаянна вярталася памяццю да дзвюх вельмі розных, але ў той жа час вельмі падобных беларускіх дакументальных карцін: "Валянціна Каралёва – вясёлая ўдава" Р.Грыцковай і "Серафім" Н.Князева. Успомніліся гэтыя фільмы таму, што яны сугучныя мастацкаму ладу "Бабуль", у якім вытрымана эстэтыка дакументалізму (фільм здымаўся ў вёсцы Клокава Кастрамской вобласці Расійскай Федэрацыі, у кадры былі рэальныя яе жыхаркі, якія ўпершыню бачылі кінакамеру). У гэтым супастаўленні няма нацяжкі і той розніцы, якая бывае паміж болем ад апёку і расказам пра яго.

"Валянціна Каралёва – вясёлая ўдава" – гэта сапраўды бахцінская карнавальная эстэтыка. У Ветцы Гомельскай вобласці жыве гэтая дзіўная бабулька, вядомая сярод землякоў сваімі песнямі, прыпеўкамі, невычэрпным народным гумарам і бесклапотным норавам. "Хлеба, бульбы наядомся, і не бярэ нас ніякая радыяцыя" – у гэтым уся яна – рэальная беларуская гераіня. Смех насуперак страху – гэтая думка сцвярджаецца ў карціне і Р.Грыцковай, і Г.Сідарава без патэтыкі, проста, натуральна, без паказной пакоры.

Яшчэ доўга я буду трымаць у памяці светлы вобраз айца Серафіма, вясковага свяшчэнніка (фільм "Серафім" Н.Князева), для якога клопат пра сваіх прыхаджан – самых няшчасных – з'яўляецца сэнсам служэння, таму што ўсяго трыма словамі "душа болью укрепляется" ён, калі не абвергнуў, то ва ўсякім разе аддаліў ад мяне трагічнае цвятаеўскае разуменне: "Душа не выстрадает счастья, но может выстрадать себя..." Сідараўскія "Бабулі" таксама ўсім сваім выпакутаваным вопытам жыцця ведаюць, што "вышэй закона можа быць толькі любоў, вышэй права толькі міласць, а вышэй справядлівасці толькі дараванне".

Пра неабходнасць спыніць распад каштоўнасцяў свету і пра канцэнтраванне каштоўнасцяў вакол веры – так я ўспрыняла пафас "Вяртання" А.Звягінцава. У фільме, начыста пазбаўленым іроніі і забойнай самарэфлексіі, няма нічога дабратворнага ці ўзвышанага. Усё ў ім ашчадна, строга, часам жорстка, уладарна і няўмольна. У "Вяртанні", карціне, як мне здаецца, неўсвядомлена сацыяльнай і свядома касмічнай,ададзены сімвалічныя мадэлі чалавечага існавання: лінейная – падарожжа, шлях, які праходзяць героі – два хлопчыкі і іх бацька, энтрапійная – разлад сярод тых, хто павінен быць наогул непарыўным, вертыкальная – як прарыў да сутнасці жыцця, якая ёсць любоў. Любоў як вера, любоў як самаахвярнасць, тое, што накладае на яе "пячаць вечнасці".

У фільме ёсць і разам з тым няма якога-небудзь канкрэтнага часу. Усё як бы працякае ў вечным цяперашнім. Рэальнасць у ім неаддзельная ад сну. Празорлівы Р.М.Рыльке неяк гаварыў пра славян, як пра людзей, якія "ў прыцемках гавораць тое, што іншыя адмаўляюць пры святле", і бачыў у Расіі краіну вешчых сноў. Падобна, што карціна А.Звягінцава – гэта і ёсць той самы вешчы сон, які так узрушыў кінематаграфічную грамадскасць, што ў Венецыі дэбютанту ўручылі "Залатога Льва" – выпадак надзвычай рэдкі ў практыцы міжнародных кінафестываляў.

Пазачасавае "Вяртанне" прыводзіць да дзейства архетыпную рэальнасць. Рэжысёр вяртае нас да ўсведамлення жывой сувязі са стваральнымі сіламі няўсвядомленага, якія жывуць у нас незалежна ад нашай волі. Спалучэнне ў фільме дзіцячага як адкрытасці, архетыпнасці і рэальнасці, імкненне адкрываць свет занава – усё гэта вядзе да таго, што Э.Нойман, вядомы даследчык аналітычнай псіхалогіі, называў "сустрэчай з уласнай глыбінёй". Пры гэтым ён кожны раз падкрэсліваў, што свядомасць можа развівацца, толькі заўсёды помнячы пра архетыпныя сілы неўсвядомленага, бо ў той момант, калі яно выпускае іх з-пад увагі ці пачынае лічыць няіснымі, яно, само таго не ўсведамляючы, становіцца іхняй ахвярай. "Вяртанне" – гэта своеасаблівы вопыт міфалагізаванай псіхалогіі, самаапісання душы, што абуджаецца да індывідуальнага свядомага існавання. Навакольны свет пры гэтым толькі пастаўляе некаторыя рэаліі да метафарычнага выяўлення душэўных станаў. Архетып Маці выражае вечную і неўміручую неўсвядомленую стыхію. Дзіця сімвалізуе пачатак абуджэння свядомасці, прадбачанне смерці і новага нараджэння.

Віртуозная марудлівасць дзеяння ў фільме вядзе да думкі: ўратаванне можа быць толькі ў безагаворачнай веры ў Айца. Уратаванне верай як боская няўмольнасць, як маўклівы знак нябёсаў.

...Кіно, як вядома, можа гаварыць не толькі словамі, але і рытмам, настроем, паветрам, паўзамі. Разам з экранам ты раптам адкрываеш у сабе новыя магчымасці, пра якія раней і не здагадваўся. Аказваецца, чалавек здольны чуць не толькі тое, што ён чуе, – словы, мелодыю, якая льецца з экрана, але і нячутную музыку жыцця. Аказваецца, ён можа разумець не толькі тое, што перажыў сам, але і тое, чаму ніколі не быў сведкам. Вечная магія кіно, якая прапануе не толькі простыя, але і складаныя спосабы спасціжэння экраннай рэальнасці. І так важна, каб сілы кінематографу, які сцвярджае ў лепшых сваіх узорах годнасць розных культур, надаў бы той "любви и печали порыв центробежный", што, паводле слоў паэта, прывядзе яго ад пакутлівых блуканняў у "возвышающий обман" да менш пакутлівых, але больш істотных пошукаў ісціны, якая ўзвышае.

Пераклад з рускай мовы.



"ЛІСТАПАД - 2003" – НОВАЕ ВЫМЯРЭННЕ

Вадзім Салееў

Напрыканцы лістапада звычайна ажыўляецца беларуская сталіца. Горад, у якім значна больш за 1,5 мільёна жыхароў, у якім кожны дзень адбываюцца культурныя падзеі (нехта падлічыў, што адкрыццяў адных толькі выстаў мастакоў у Мінску штодзённа налічваецца 3-4), тым не менш адчувае сябе не зусім ёмка. Якраз у ролі культурнай сталіцы. Таму, што ў культурнай сталіцы акрамя звычайных культурных акцый заўсёды адбываюцца падзеі вышэйшай якасці, рэзананс дзеяння якіх сягае далёка за межы краіны. І першае з'яўленне Міжнароднага тэатральнага фэсту "Адкрыты фармат" (аб якім наш часопіс мяркуе наладзіць грунтоўную размову ў бліжэйшых нумарах) ад адваротнага падцвердзіла вышэйзгаданую думку. Таму, што Мінск да гэтай восені не меў (нават у адрозненне ад Брэста і Гомеля!) свайго значнага тэатральнага форуму. Фэсту, які б пацвярджаў годнасць культурнай сталіцы.



І толькі адзіная культурная падзея, вышэйшага гатунку, якая паўставала на працягу дзесяці год (стабільнасць і ёсць неабходная ўмова класа і значнасці акцый). Але ж трэба, зыходзячы з пункту гледжання справядлівасці, адзначыць, што само ператварэнне "Лістападу" ў фэст міжнародны, адкрыты і Усходу, і Захаду, прайшло сціпла і не вельмі выразна. Зразумела – прафесійнае журы кінематаграфістаў, якое ўзначальваў на гэты раз знакаміты рэжысёр, першы сакратар Саюза кінематаграфістаў Расіі Ігар Масленікаў, зразумела – магутны волат, рэктар Беларускай акадэміі мастацтваў Рычард Смольскі, які на сваіх плячах выцягвае згоду з найшырэйшым племем кінагледачоў. Тых самых, якія вызначаюць прызы глядацкіх сімпатый, некалі найгалоўнейшыя для гэтага фэсту. І, у рэшце рэшт, у наяўнасці і не вельмі выразнае журы кінапрэсы, у складзе якога толькі адзіны кіназнавец высокага класа і якое ўзначальвалася рэдактарам інфармацыйна-рэкламнага выдання Людмілай Перагудавай. Зразумела, асобная выключная роля падзвіжнікаў – нязменнага прэзідэнта "Лістападу" народнага артыста СССР Р.Янкоўскага і нязменнага дырэктара форуму В.А.Сцяпанавай, на плячах якой усе мерапрыемствы, колькасць якіх множыцца год ад году: тут і тэатральны агляд, і выставы мастацкай фатаграфіі і работ мастакоў кіно, сустрэчы з зоркамі, бясконцыя інтэрв'ю, "рэха" фэсту, якое прайшло ў кінатэатрах Брэста і Мінскай вобласці... Словам, прэзентацыя новага міжнароднага фэсту, можна лічыць, адбылася на неабходным узроўні, а вось прадстаўніцтва... Прадстаўніцтва, трэба праўду казаць, яшчэ не вельмі... Традыцыйна на форуме былі прадстаўленыя стужкі з краін СНД і Балтыі (пры гэтым, калі выключыць фільмы "Лістападзіка", у конкурсе ўдзельнічаў толькі адзін фільм з Эстоніі). Традыцыйна конкурс падтрымлівалі фільмы Францыі і Польшчы. Упершыню ў конкурсных праграмах "Лістападу" і "Лістападзіка" прынялі ўдзел фільмы Балгарыі, Сербіі, ЗША, Японіі. Гэта, зразумела, пазітыў. Але негатывам, на наш погляд, з'яўляецца тое, што наша суседка Украіна была прадстаўлена толькі адным (хаця і своеасаблівым) фільмам – "Шум ветру". Затое найноўшых расійскіх фільмаў было шмат: разам з пазаконкурснымі стужкамі – ажно 10. Яны ж і стварылі, галоўным чынам, конкурсную інтрыгу: дастаткова адзначыць, што з васьмі пераможцаў "Лістападу" толькі дзве ўзнагароды дасталіся не расійскім стваральнікам дзесятай музы: беларускі фільм "Анастасія Слуцкая" (рэжысёр Ю.Ялхоў) атрымаў "Бронзу Лістападу", а польская актрыса Данута Стэнка (стужка рэжысёраў Е.Анічака і Я.Баранскай "Шапэн. Жаданне кахання") была прызнаная лепшай выканаўцай жаночай ролі.

Астатнія прызы – уключаючы спецыяльны прыз Прэзідэнта РБ А.Р.Лукашэнкі "За гуманізм і духоўнасць у кіно" і Гран-пры "Золата Лістападу" – былі прысуджаны расійскім стужкам. І, на наш погляд, за рэдкім выключэннем, – справядліва...

...Але памяркуем аб той бездані "чалавечага духу" (па К.С.Станіслаўскаму) у яго звышсучасным вымярэнні, якое раскрыў перад намі "Лістапад" і якое было зафіксавана ў бягучых кадрах, прадстаўленых вачам гледачоў, удзельнікаў і прафесійных ацэншчыкаў кінатвораў ММКФ "Лістапад – 2003". Першы погляд на гэтую праблему можа расчараваць: большасць фільмаў фэсту распавядаюць аб раз'яднанасці чалавечага погляду на жыццё, аб разарванасці чалавечых сувязей, аб адсутнасці чалавечага паразумення, нават паміж блізкімі людзьмі. Зразумела, калі такая глабальная праблема падаецца на фоне падзей вайны, то гэта здаецца і апраўданым, і зразумелым. Нават адносіны людзей у простым юнацкім любоўным "трохкутніку" з фільма "У сузор'і Быка" ўскладняюцца проста таму, што месца дзеяння знаходзіцца ў ста кіламетрах на поўнач ад Сталінграда, дзе ў гэты час адбываецца вырашальная бітва Другой сусветнай вайны. Прысутнасць вайны адчуваецца ва ўсім: і ў грукаце кананады, і ў "пахавальных", і ў тым напружанні, якое трымае кожны міг ("на вайне, як на вайне") людзей. І выратаванне быкоў на гэтым фоне робіцца сімвалічнай метафарай. Фільм як бы працягвае "акадэмічную" традыцыю, якая за дзесяцігоддзі сцвердзілася ў савецкім кінематографе, адначасова дэманструе характэрны, аўтарскі почырк Пятра Тадароўскага, у тым ліку "канцэнтрат" мастацкага вопыту ўдзельніка Вялікай Айчыннай, які так яскрава праявіўся ў славутым фільме 20-гадовай даўніны "Ваенна-палявы раман..." І як бы ў антытэзу фільму П.Тадароўскага на фэсце была паказана стужка Аляксея Германа-малодшага "Апошні цягнік". Гэты фільм вельмі цікавы ў двух адносінах: па-першае, сваёй творчай манерай і, па-другое, сваім падыходам да падзей сусветнай вайны. У першым плане можна адзначыць, што Аляксей Герман як бы працягвае ў мастацтве тое, што гадамі назапашваў яго бацька: як і ў Аляксея Германа-старэйшага, перад намі дзеянне, прадуманае да дробязей, якое падтрымана амаль дакументальнымі кадрамі. Цудоўны добры, тлусты, дабрадзейны нямецкі доктар, які адразу выклікае спачуванне. І, як заўсёды ў кінаэстэтыцы Германаў, – адладжаны акцёрскі ансамбль (асабліва вылзяляецца Павел Раманаў). Вельмі цікавы фільм (хаця яму і не хапае "даўжыні", ясна адчуваецца першапачатковы кароткаметражны фармат). Але ў другім плане стужка прымушае задумацца. Вельмі нечаканы для нас погляд на вайну: "адчужаны", як бы падкрэсліў Б.Брэхт, агульнаеўрапейскі, дзе ўсе дзеючыя асобы выглядаюць ахвярамі вайны. І сапраўды: што добры нямецкі доктар, што група рускіх акцёраў, якія заблудзіліся ў лесе... Адхілены, амаль па-навуковаму аб'ектыўны, бесстаронні погляд... няма сумненняў, што за мяжой фільм будзе карыстацца поспехам. А ў нас? А ў нас здаецца дзіўным, што гэтая стужка прыйшла з зямлі, якая так пакутавала ад знакамітай на ўвесь свет блакады...

...Цэлы пласт фестывальнага часу быў аддадзены фільмам, так ці інакш звязаным з гісторыяй. Беларуская стужка "Анастасія Слуцкая", якая была прадэманстравана на адкрыцці фэсту, ужо добра вядомая нашым гледачам і чытачам (у папярэднім нумары часопіса "Мастацтва" мы аналізавалі яе з розных бакоў): і ў глядацкім рэйтынгу на фэсце яна ніколі не выпадала з тройкі прызёраў, і заканамерна, на наш погляд, заваявала "бронзу" "Лістападу".

Два іншыя фільмы, якія напаўнялі гэтую абойму фэсту, – польскі і расійскі – істотна адрозніваюцца адзін ад аднаго і па падыходах, і па логіцы экраннага мыслення, і па мастацкаму выкананню. У стужцы Е.Анічака і Я.Баранскай "Шапэн. Жаданне кахання" – на экране ўзаемаадносіны двух яркіх, моцных талентаў Шапэна і Жорж Санд, на фоне прыцягальных еўрапейскіх відовішчаў XIX ст. (карціна вельмі маляўнічая) і са знакамітай канцоўкай: "Дзе спачывае сэрца Шапэна?" Усё прыгожа, усё прывабна і цікава, і выкананне П.Адамчыкам і Д.Стэнкай вобразаў галоўных герояў часам заварожвае (нездарма Данута Стэнка атрымала прыз журы кінематаграфістаў за выкананне лепшай жаночай ролі). Але часам фільм падаецца і надта лёгкім, павярхоўным...

Затое расійскі фільм "Бедны, бедны Павел" – ён рэзкі, часам надрыўны, увесь час накіраваны на пошук унутранага руху ва ўчынках герояў. Гэтым фільмам рэжысёр В.Мельнікаў завяршае вядомую трылогію з расійскай гісторыі ("Царскае паляванне", "Царэвіч Аляксей"). Але цікавасць фільму надае не толькі і не столькі гістарычны антураж, колькі спрадвечнае процістаянне чалавечнасці і ўлады, якое абапіраецца на асновы расійскага менталітэту. Шчырасць, эмацыянальнасць Паўла ў выкананні В.Сухарукава выглядае праявамі глыбокага чалавечага парыву (хоць ён, аб'ектыўна гаворачы, не заўсёды мае рацыю), дзеянні ж яго галоўнага саперніка – "остзейскага барона", бліскуча прадстаўленага ў стужцы А.Янкоўскім, насупраць, падпарадкаваны еўрапейскай логіцы. Бязлітаснасць і прагматызм улады супраць чалавечнасці, якая часам прымае амаль дзіцячы выгляд... У фільме ёсць і яшчэ шэраг удалых акцёрскіх работ (успомніць толькі імператрыцу ў нечаканым выкананні А.Мысінай), цудоўная музыка А.Пятрова... Ён быў узнагароджаны прызам журы кінематаграфістаў за лепшую рэжысуру і лепшую мужчынскую ролю. Абедзве ўзнагароды, на наш погляд, спрэчныя, і нават сам старшыня журы Ігар Масленікаў прызнае, што аб'ектыўна работа А.Янкоўскага не саступае працы В.Сухарукава ў стужцы, але апошні "адкрывае сябе па-новаму". Што тычыцца класічнай рэжысуры Віталя Мельнікава, то яна, канешне, можа параўноўвацца з рэжысурай безумоўнага пераможцы фэсту фільма "Вяртанне" – але, але...

..."Вяртанне" як бы закрывае сабой цэлы пласт фільмаў аб сучаснасці, прадстаўленых на "Лістападзе-2003". Танальнасць паказу гэтага шэрагу стужак была зададзена пазаконкурсным фільмам знакамітай кінематаграфічнай пары А.Міндадзе – В.Абдрашытаў "Магнітныя буры". Жорсткая размова аб сучасным быцці, разбурэнні чалавечых сувязей, разбурэнні самога паняцця – рабочы. Такое ж разбурэнне, але ў больш інтымным, чалавечым плане было прадстаўлена ў конкурсе цэлым шэрагам стужак. Нават у "Шпацыры" А.Учыцеля, дзе на фоне сучаснага Пецярбурга гуляюць і граюць тры маладыя героі, скрозь смех і гульню праступае нейкі пошук сапраўднай стабільнасці ў чалавечай блізкасці... Фільм С.Маслабойшчыкава "Шум ветру" (Украіна) аб гэтым жа самым. Хлопчык раз за разам уцякае з дому, і ні ён, ні дарослыя не могуць растлумачыць сваіх учынкаў... Цікавы, але незавершаны кінаэксперымент з цудоўнай працай аператара Багдана Вяржбіцкага. Спрэчная карціна Б.Худойназарава "Шык", што нагадвае знакамітую аповесць 1960-ых Б.Балтэра "Да пабачэння, хлопчыкі". Трое сяброў з маленькага прыморскага гарадка ў Крыме, іх пошукі свайго месца ў жыцці і шчасця... Цікавыя эпізоды, але ізноў бракуе ў плане завершанасці (між іншым, фільм атрымаў Гран-пры сочынскага "Кінатаўра" 2003 года).



І выразна падкрэслівае гэты цыкл карцін аб сучаснасці расійскі фільм "Кактэбель" дэбютантаў у кіно Б.Хлебнікава і А.Папагрэбскага. Бацька і сын, самотныя, едуць на поўдзень, перажываюць шмат прыгод, але душэўная сувязь паміж імі толькі намячаецца ў апошнім эпізодзе, калі бацька знаходзіць сына на беразе мора...

Яшчэ больш жорстка і па-сучаснаму гэтая сітуацыя акрэслена ў бясспрэчным пераможцы "Лістападу-2003" – "Вяртанні". Падкрэслім яшчэ раз – ён атрымаў і прыз "За гуманізм і духоўнасць у кіно", Гран-пры "Золата Лістападу" (прыз глядацкіх сімпатый) і вышэйшы прыз журы кінапрэсы "Фільм як мастацкі твор".

І сапраўды, гэта сучасны і высокамастацкі твор. Рэжысура Андрэя Звягінцава, як бы зыходзячы з канцэпцыі В.Абдрашытава (канцэпцыі жорсткага фільма), адкрывае нешта новае ў "спружынным" дзеянні, дзе ў наяўнасці ўвага да псіхалагічнай паглыбленасці. Але, можа, гэта прынцыпова "нядобрае кіно, пазбаўленае светласці", як сцвярджае старшыня журы кінематаграфістаў І.Масленікаў?

Хочацца спадзявацца, што не. Хаця сачыць за экспрэсіўным, поўным асаблівай пластыкі відовішчам, у цэнтры якога прынцыповае непаразуменне паміж бацькам і яго сынамі, нялёгка. Хочацца верыць, што цудоўная кінематаграфічная праца А.Звягінцава разам з нечаканай работай аператара М.Крычмана будзе мець мастацкі працяг, дзе ўжо знойдуць спалучэнне майстэрства і гуманістычны ідэал (як гэта ўжо здарылася ў расійскім кіно ў творчасці сталага А.Таркоўскага)!



А пакуль што абаронцам гэтага ідэалу на "Лістападзе-2003" сталася стужка Г.Сідарава "Бабулі". Простыя, вясковыя рускія жанчыны, якія знаходзяць у сваім сэрцы цеплыню і распаўсюджваюць яе на суседзяў, якія прыехалі з далёкага і невядомага поўдня. Шляхі, па якіх даходзіць гэтая цеплыня да сэрцаў і суседзяў, і кінагледачоў, па сутнасці, адзіныя. Фільм спараджае радасць і надзею на тое, што пры ўсіх трансфармацыях нашага супярэчлівага часу не згіне, не будзе загублена шчодрасць душы чалавечай, пяшчота чалавечага сэрца...

...Адгрымеў, адышоў у гісторыю "Лістапад-2003", 10-ы па нумару і першы ў новым якасным вымярэнні. Пачакаем, пакуль ён наросціць моц і разгорне крылы на ўсю даўжыню, стане адным з самых прывабных у Еўропе і сусвеце... Чакаем... Спадзяёмся...

СВЯТЛАБЛІКІ «ЛІСТАПАДУ»

нататкі з нагоды юбілею

Наталля Агафонава

Традыцыйны форум кіно ў Мінску – "Лістапад" – мінуў свой дзесяты тур. Фестывальная праграма мела пэўныя адметнасці: для ўдзелу ў конкурсе ўпершыню прадставілі стужкі Францыя і Польшча. Але, як і заўжды, на экране пераважалі расійскія карціны. На гэтым тле "Лістападзік-2003" адзначыў сваё пяцігоддзе больш уражальнай геаграфіяй, згуртаваўшы фільмы з Беларусі, Балгарыі, ЗША, Ірана, Кітая, Расіі, Чэхіі, Японіі. Падобная тапаграма часткова ілюструе сучасную тэндэнцыю сусветнага кінапрацэсу – пераадоленне, так бы мовіць, еўрапейскага монацэнтрызму. Апошнія гады менавіта "перыферыйныя" школы выклікалі "новую хвалю" ў кінамастацтве – кітайская, іранская, тайваньская, фінская, дацкая. Сімвалічным таксама падаецца той факт, што дзве французскія стужкі (ігравая і анімацыйная) не прайшлі селекцыю на ўдзел у праграме "Лістападзіка".



Наогул фестывальны рэпертуар сфарміраваўся нечакана цікавым, а менавіта – даволі кантрастным. Гэтая асаблівасць перадусім вызначылася ядавочнай перавагай ігравога кіно перад анімацыйным: у конкурс трапілі толькі два мультфільмы – "Песенька для канарэйкі" (Беларусь) і "Жалтухін" (Расія). Больш таго, па сваёй мастацкай прыродзе – гэта амаль супрацьлеглыя творы, хоць іх аб'ядноўвае аднолькавы герой – птушка. "Песенька для канарэйкі" (рэжысёр А.Пяткевіч) імкнецца да абстрактнай стылістыкі і па характару сюжэтабудовы, і па малюнку, і па каларыту, і па гукавай (без слоў) вобразнасці. "Жалтухін" – вытанчанае ўвасабленне сродкамі лялечнай анімацыі апавядання А.Талстога пра асірацелага шпака. Пластыка фільма ўвасабляе гарманічнае адзінства Дому і Саду, дзе пануе атмасфера добразычлівасці, спакою і ўтульнасці. Вобраз саду – маленькага райскага кутка, што створаны з дапамогай цюлевай тканіны, набывае пастэльную мяккасць і імпрэсіяністычную няўлоўнасць. Інтэр'еры дому, наадварот, вылучаюцца як бы скульптурнасцю. Тут дбайна збудавана кожная кампазіцыя, старанна "вылеплена" кожная дэталь – чайны сервіз, абрус, настольная лямпа і нават карункі на бялізне. Менавіта гэты экранны шэдэўр рэжысёра Мары Муат атрымаў галоўны прыз за лепшы анімацыйны фільм.

Другім (экзатычным для "Лістападзіка") кантрапунктам стала сутыкненне амерыканскай традыцыі кінааповеду з усходняй. Мадэль галівудскага фільма паўплывала на стылістыку расійскай, кітайскай і амерыканскай карцін. У конкурсную праграму фестывалю ўпершыню трапіла сапраўдная амерыканская карціна – "Як я быў юным Фаўстам" (рэжысёр Т.Эберхардт). Тыповыя сродкі павучальна-асветніцкага фільма тут спалучаюцца з рэпартажнымі прыёмамі (карціна, дарэчы, тэлевізійная), гумарам і happy-end-канонам.

Галоўны герой, 15-гадовы Том, "закладвае душу" чорту, каб стаць "крутым", бо яму, сціпламу акулярніку, падабаецца яскравая прыгажуня Айва. Урэшце аказваецца, што ні моднае адзенне, ні дарагое аўто не гарантуюць поспеху. Хутчэй наадварот – усе "навароты" запрыгоньваюць, стандартызуюць і душу, і цела. Чалавек робіцца несвабодным і нецікавым. Фільм "Як я быў юным Фаўстам" атрымаў прыз за лепшае выяўленчае вырашэнне.

Стужка расійскага рэжысёра Я. Сакалова "Таямніца Заборскага віру" грунтуецца на сінкрэтызме жанравых асаблівасцяў фільма жахаў, феномена саспенсу, атракцыйных элементаў, гумаравых аздабленняў. Падлетак Косця раптам адмовіўся хадзіць на возера, перастаў гаварыць. Насамрэч у вясковым вадаёме апынулася крыважэрная істота (наўпростае травесціраванне "Сківіцаў" С.Спілберга). Урэшце герой (вядома, з дзяўчынкай) уступае ў барацьбу з гэтым марскім монстрам і перамагае яго. Раз ці два па зале пракацілася эмацыйная хваля – што называецца, дух пераняло. Аднак наогул стужка "Таямніца Заборскага віру" належыць да катэгорыі, можна сказаць, разавага спажывання: паглядзеў ... і забыў.

Кітайскі рэжысёр Чжэнг Шаалонг таксама стварыў свой фільм "Гуа-Ша-лячэнне" па законах амерыканскага кіно. Тут відавочны ідэалагічны пасыл (правы дзіцяці абараняюцца дзяржавай нават перад бацькамі), "апрануты" ў меладраматычны жанр. Карціна распавядае пра жыццё кітайскай сям'і ў ЗША. Адпраўная кропка сюжэта – здзяйсненне амерыканскай мары маладога дызайнера відэагульняў Ху Датонга. Ён, эмігрант, шчасліва самарэалізаваўся ў прафесіі, любіць прыгажуню жонку і пяцігадовага сына Дэніса. Так бы мовіць, філасофія поспеху ў дзеянні. Канфлікт правакуе сутыкненне кітайскай традыцыі з амерыканскай. Спакваля распадаецца сям'я, і маленькі Дэніс сумуе без бацькі. Але, пераадолеўшы несправядлівасць і ... вертыкальную сцяну шматпавярховага будынка, яго тата вяртаецца праз акно ў выглядзе Санта-Клаўса якраз у калядны вечар. Тое, што меладрама "Гуа-Ша-лячэнне" пры канцы змадэлявала танальнасць каляднай казкі, выглядае даволі арганічна для дзіцячага кіно. Дарэчы, падобны пераход імкнуліся здзейсніць аўтары беларускай стужкі "Бальная сукенка", жанр якой рэжысёры М.Касымава і І.Волах вызначаюць як казку – ці то калядную, ці то – пра Папялушку. Аднак з аўтарамі цяжка пагадзіцца ў такім жанравым вызначэнні, бо тут праблематыка пакінутых-усыноўленых дзяцей у кантэксце моцнага сацыяльнага расслаення толькі абгортваецца святочным фанцікам – навагодні балем. Падзеі адбываюцца ў сённяшнім Мінску. Галоўныя героі – падлеткі Віка і Міця – намагаюцца захаваць уласную інтанацыю ў дысануючым шматгалоссі сучаснага жыцця.

Наогул у фестывальнай праграме адзінай традыцыйнай казкай з феямі, чароўнымі пераўвасабленнямі, загадкавымі істотамі і пераможнай сілай кахання была карціна "Вогніца і Акільянц" чэшскага рэжысёра Драгаміры Кралавай.

Мастацкую супрацьвагу на "Лістападзіку-2003" склалі фільмы з Японіі, Ірана і Балгарыі.

"Не азірніся назад" (рэжысёр Акіхіка Шыота) – філасофска-няспешная, медытатыўная карціна. З аднаго боку, цікава зглядзець узроставапсіхалагічнае падабенства падлеткаў (ці то японскіх, ці то беларускіх), якія аднолькава гарэзлівыя, часам не вучаць урокі, сябруюць і "пікіруюцца", звычайна штосьці ўтойваюць ад бацькоў. Разам з тым відавочныя адметнасці жыцця праступаюць праз вобразы школы, дома, прыроды. Школа – гэта, перадусім, творчасць: музіцыраванне, маляванне на натуры. Дом – маленькая звужаная прастора, дзе месціцца толькі самае неабходнае. Прырода – бязмежжа свету, ва ўлонні якога набываеш унутраную гармонію, адчуваеш сябе яго драбнюткай, але самастойнай часткай.

Фільм "Не азірніся назад" – журботны, але не сентыментальны, маўклівы, але глыбокі. Гэта сапраўдны японскі твор па светаадчуванню, па тэмпарытму, па выяўленчай і гукавай стылістыцы. На жаль, карціна была пазаконкурснай.

А вось іранская стужка "Сын Марыямі" (рэжысёр Хамід Джабэлі) атрымала прыз за лепшую рэжысуру і адмысловую ўзнагароду газеты "Знамя юности" – за маральнасць і духоўнасць. Гэтая простая і сціплая карціна пра нашчадкаў дабрадзейнасці, любові і міласэрнасці, пра ўмоўнасць падзелу свету на хрысціянскі і мусульманскі.

І нарэшце, відавочнай дыспазіцыяй "Лістападзіка-2003" сталі супрацьлеглыя прыярытэты ў ацэнцы фільмаў з боку прафесійнага і дзіцячага журы. Самыя юныя гледачы лепшым фільмам прызналі "Бальную сукенку" (9 балаў), і стужка атрымала Гран-пры фестывалю. Рашэнне прафесійнага журы склалася на карысць балгарскай карціны "Спадарыня Дыназаўр"(рэжысёр Анры Кулеў), якой прысудзілі дзве ўзнагароды – як лепшаму ігравому фільму і за лепшую дзіцячую ролю. Трэба зазначыць, дзіцячае журы выставіла "Спадарыні Дыназаўр" самую нізкую фестывальную адзнаку (6 балаў). Такое разыходжанне "галасоў" тлумачыцца рознымі прычынамі, сярод якіх не апошняе месца займаюць тэхнічныя, працэдурныя моманты. Што тычыцца прафесійнага журы, то на гэты раз у яго склад увайшлі студэнты выпускных курсаў Беларускай акадэміі мастацтваў на чале з Максімам Субоцінам – прызёрам МКФ "Золотой витязь". Такі выбар быў прынцыповым для арганізатараў міжнароднага фестывалю кіно для дзяцей і юнацтва "Лістападзік-2003". Вядома, будучыя рэжысёры і аператары "яшчэ не чарадзеі, а толькі вучацца", і ім быццам бракуе вагі для судзейскага статуса. Тым не менш у іх ёсць бясспрэчна вялікі плюс – максімалізм. Іх цяжка ангажыраваць, бо яны аб'ектыўна пакуль не прымаюць прагматыкі "пеўніка ды зязюлі". З другога боку, яны самі ёсць моладзь, якая лепш адчувае спецыфіку і патрабаванні сучаснай юнацкай аўдыторыі. Менавіта на яе сёлета былі скіраваны ўсе намаганні дырэкцыі "Лістападзіка". Бо фестываль дзіцячага кіно – усё ж свята гледачоў. Таму ўпершыню быў уведзены спецыяльны прыз самаму актыўнаму гледачу. Яго ўручылі мінскай школьніцы Руфі Ліпнянковай, якая не прапусціла ніводнага фестывальнага дня.



Амерыканскі рэжысёр Том Эберхард.

Тыдзень у кінатэатры "Піянер" доўжылася імпрэза з клоунамі, ілюзіяністамі, танцорамі ды спевакамі. Конкурсы, гульні, прэзентацыі, сустрэчы з рэжысёрамі былі не простым дадаткам да кінасеансаў, але зрабіліся генератарам агульнай весялосці і радасці. Урачыстае адкрыццё фестывалю адбылося ў перапоўненай гледачамі зале кінатэатра "Піянер". Кінасерпанцін з Гары Потэрам, Чырвонай Шапачкай, Бурацінам і іншымі любімымі персанажамі зніткаваўся са сцэнічным выступленнем дзіцячага рытм-балета Палаца культуры чыгуначнікаў. Віншаванні арганізатараў чаргаваліся з жартамі спонсараў. Нарэшце рознакаляровае воблака паветраных шароў апусцілася долу, і распачаўся конкурсны кінапаказ фільмам "Бальная сукенка".

Увесь першы дзень "Лістападзіка-2003" прайшоў пад аб'ектывамі фотаапаратаў і тэлекамер. Інтэрв'ю беларускаму тэлебачанню далі не толькі арганізатары вялікага шоу, рэжысёры конкурсных фільмаў, але і юныя мастакі з мінскай школы № 163, якія наладзілі адмысловую выставу сваіх малюнкаў у фае кінатэатра.

Не абмінуў "Лістападзік-2003" дабрачынны акцыі. У нядзелю на бясплатныя сеансы былі запрошаны дзеці з інтэрнатаў. У фае іх сустрэлі снегавікі з падарункамі і марозівам. Хлопчыкі і дзяўчаты з задавальненнем асісціравалі ілюзіяністу, гаманліва ўдзельнічалі ў віктарыне, доўга апладзіравалі вакальна-эстраднаму калектыву "Буслік".

Дзіцячая аўдыторыя наогул вельмі спагадлівая. А калі сітуацыю крыху экзатэрызаваць, то эмацыянальны градус у зале лёгка зашкаліць. Нешта накшталт таго адбылося падчас сустрэчы з замежнымі рэжысёрамі. Калі, напрыклад, дзеці даведаліся, што Том Эберхард сярод іх у зале, яны былі гатовыя размаўляць з ім па-англійску і фільм "Як я быў юным Фаўстам" глядзець без перакладу. А па завяршэнні сеанса школьнікі літаральна "абляпілі" амерыканскага рэжысёра – задавалі пытанні, збіралі аўтографы.

Драгаміра Кралава і Радэк Угліерш, прэзентуючы карціну "Вогніца і Акільянц", правялі бліц-віктарыну, арганізавалі кастынг для жадаючых здымацца ў кіно і ўзнагародзілі ўсіх гледачоў цукеркамі. Спачатку салодкія прызы атрымалі шматлікія ўдзельнікі конкурсаў, а потым шакаладны дождж (ці град?) ахапіў усю залу да самага апошняга рада. Кілаграмы цукерак раскідалі сярод гледачоў госці з Чэхіі. Аказалася, што для іх гэта – звычайная справа, традыцыя кожнай кінапрэм'еры для дзяцей.

Святочная атмасфера, якая панавала на "Лістападзіку-2003", не была абумоўлена ні бюджэтам, ні круглай датай. Фестываль дзіцячага кіно вынеслі на сваіх плячах студэнты БДУ культуры – прафесійна, штодзённа, бясплатна. Разам з дырэкцыяй кінатэатра "Піянер" яны прадэманстравалі, што "Лістападзік" перарос фармат "малодшага брата" і можа быць самастойнай культурнай з'явай. Падобная ідэя неаднойчы агучвалася і на прэсавых канферэнцыях, і ў друку. Больш за тое, дасягнута папярэдняя дамоўленасць з адміністрацыяй лагера "Зубраня" аб "перакрыжаванні" дзіцячага фестывалю СМІ "Свежий ветер" з "Лістападзікам". Гэта дазволіць вырашыць даволі балючую праблему фарміравання журы прэсы, якое магло б складацца са школьнікаў – дыпламантаў ФСМІ "Свежий ветер". Справа за спонсарамі...



Прэзентацыя фільма «Бальная сукенка».

"КРЫШТАЛЬНЫ БУСЕЛ": PRO ET CONTRA

нататкі пра IV Нацыянальны фестываль беларускіх фільмаў

Вольга Нячай

"Крыштальны бусел" – назва ўзнагарод Нацыянальнага кінафестывалю беларускіх фільмаў, які кожныя два гады адбываецца ў Брэсце. З 11 па 16 кастрычніка 2003 г. праходзіў IV кінафестываль беларускага кіно, у якім былі паказаны 6 мастацкіх карцін, 30 дакументальных і навукова-папулярных, 5 анімацыйных стужак, 15 дэбютных студэнцкіх работ. Журы ўзначаліў майстар узбекскага кіно кінарэжысёр Алі Хамраеў, у журы ўвайшлі дзесячы беларускага кіно. Кінафестываль у Брэсце мае ўжо свае традыцыі і адметныя рысы. Горад над Бугам сустракае кінематаграфістаў святочна, урачыста, тэатралізавана. Брэстаўчане лічаць свой горад кінасталіцай Беларусі, зацікаўлена сочаць за тым, што зроблена ў нацыянальным кіно за апошні час. Месцам праглядаў фестывальных праграм становяцца кінатэатры "Беларусь" і "Мір", Брэсцкі відэацэнтр, а таксама Брэсцкі універсітэт, прадпрыемствы горада.



Алі Хамраеў.



Дзмітрый Зайцаў.

Урачыстае адкрыццё кінафестывалю пачалося пазаконкурсным паказам новага нацыянальнага кінапраекта – фільма "Анастасія Слуцкая" (2003; сцэнарыст Анатоль Дзялендзік, рэжысёр Юрый Ялхоў, мастак Валерый Назараў, аператар Таццяна Логінава, кампазітар Віктар Капыцько). Гэтая гістарычная кінагалерэя прыцягнула ўвагу гледачоў на розных кінафестывалях і форумах, і таму брэстаўчане жыва адгукнуліся на шматлікія сустрэчы з творчай групай. Асабліва чаканымі былі акцёры беларускіх тэатраў, што зняліся ў фільме, – Святлана Зелянкоўская, Генадзь Давыдзька, Анатоль Кот. Гісторыя абароны Слуцка ад татараў у пачатку XVI ст. вырашана ў фільме ў традыцыях прыгодніцка-рамантычнага фільма – жанру, як вядома, улюбёнага гледачамі. Прываблівалі і раскошныя касцюмы, створаныя мастакамі Аленай Ігрушай і Жаннай Капуснікавай. Атмасфера павышанай цікавасці да гэтага фільма (які, дарэчы, будзе ўдзельнікам ужо V Брэсцкага кінафестывалю) тлумачылася натуральнай прагай гледачоў і да гісторыка-мастацкіх кінапалотнаў, і да сінтэзу папулярных кінажанраў у экраннай гісторыі.

Конкурсная праграма фільмаў была ацэнена журы крыху нечакана. Упершыню галоўны прыз "За лепшае ўвасабленне нацыянальнай тэмы" атрымала не мастацкая, а дакументальная карціна – фільм Ігара Бышнёва "Апошнія арлы". Гэта аповед пра арлоў – узвышаных птушак з гордым аблічам, выявы якіх увайшлі ў гербы, сталі сімвалам волі і незалежнасці. Слова "апошнія" ў назве фільма гучыць як знак небяспекі. Арлоў знішчалі, рабілі з іх чучалы, і вось яны трапілі ў "Чырвоную кнігу". Сюжэт карціны незвычайны: арнітолаг Уладзімір Іваноўскі вось ужо 30 гадоў сам будуе гнёзды для арлоў. Спачатку ён майструе аснову – скрыжаванне з тоўстых галін, потым мацавае купіны з балотных высцілак. І, нарэшце, узнімае гэтае цяжкае гняздо па ствалу дрэва на вышыню 15-20 метраў. Трэба быць добрым альпіністам, каб зрабіць гэта. І трэба вельмі любіць жывую прыроду, каб абраць такі прафесійны занятак.

Фільм "Апошнія арлы" быў ацэнены так высока невыпадкова. Па сутнасці атрымаў прызнанне новы, вельмі важны кірунак беларускага кіно – анімалістычны, экалагічны фільм. Ігар Бышнёў – навуковец-арнітолаг, дзякуючы якому ў нацыянальнае кіно прыйшла і моцна загучала тэма унікальнай прыгажосці беларускай прыроды, вялікай разнастайнасці яе фаўны і флоры. На розных фестывалях былі адзначаны яго фільмы "У царстве бакланаў і чапляў", "Жабы на дарогах", "Жывыя сведкі ледавікоў", "Лясныя хованкі", "Жывая вада". Бышнёў – дырэктар па развіццю грамадскай арганізацыі "Ахова птушак Беларусі", якая з'яўляецца афіцыйным прадстаўніком у Беларусі міжнароднай арганізацыі "Bird Life International". Дзякуючы ёй рэалізуюцца навуковыя і выхаваўчыя праекты, выдаюцца кнігі і плакаты, навукова-папулярны часопіс "Птушкі і мы", распрацоўваюцца маладзёжныя экалагічныя праграмы. Фільм "Апошнія арлы" палемічны сваім пафасам. Ён даводзіць да масавай свядомасці разуменне неацэннай каштоўнасці беларускай прыроды і заклікае гледачоў зберагчы яе крохкі і цудоўны свет.

Наогул дакументалістыка ў беларускім кіно сёння лідзіруе. Таму невыпадковыя ўзнагароды беларуска-расійскаму праекту "Наш агульны дом" – дакументальнаму цыклу кінапартрэтаў сучаснікаў, што звязаны сваім лёсам з Беларуссю і з Расіяй. Дарэчы, у гэтым цыкле ёсць і кінапартрэт сусветна вядомага этнамузыколага Зінаіды Мажэйкі. Мастацкі кіраўнік гэтага цікавага праекта – кінарэжысёр Віктар Шавялевіч. Лепшым дакументальным фільмам была прызнана створаная ў аб'яднанні "Летапіс" студыі "Беларусьфільм" карціна "Салдаты Італіі" рэжысёра Анатоля Алая. Гэта кранальная любоўная гісторыя маладой беларускі ў акупіраваным Мінску і італьянскага салдата з ліку тых, што адмовіліся ўдзельнічаць у карных аперацыях гітлераўцаў. Дзякуючы дапамозе розных арганізацый жанчына, ужо немаладая, што ўсё жыццё захоўвае светлы ўспамін пра сваё каханне, наведвае Італію і сустракаецца з роднымі свайго любага, якога ўжо няма ў жывых. Гэта рэдкі прыклад асабістай гісторыі пачуццяў у дакументальным фільме пра вайну.

Сярод відэафільмаў быў вылучаны твор са сціплай назвай "Я тут жыву" Валерыі Скварцовай. У ім народны артыст Рэспублікі Беларусь Валянцін Дудкевіч шчыра і шчодра прадстаўляе Дзяржаўны ансамбль танца Беларусі. Гэта – і фільм – чалавечая споведзь, і яскравы канцэрт народных мастакоў танца. Дарэчы, у праграме былі і іншыя творы, якія маглі б прэтэндаваць на гэты прыз. Напрыклад, вельмі ўдалым атрымаўся фільм-песня рэжысёра Уладзіміра Арлова "Як пайду я дарогай..." пра Міхаіла Дрынеўскага, кіраўніка Дзяржаўнага народнага хору Беларусі. Унікальны спявак і расказчык, абаяльны чалавек, ён і словамі, і жэстамі, і песняй быццам малюе мастацкія вобразы, што гучаць у народных песнях.

Што да мастацкага кіно, то, здаецца, прызы былі прысуджаны фільмам, заяўленым у праграме, хоць журы магло іх не прысуджаць. Так, прыз за кінарэжысуру быў аддадзены рэжысёру Валерыю Рыбараву, які зняў фільм "Прыкуты" (сцэнарысты Уладзімір Валуцкі і Валерый Рыбараў). Карціна расказвае пра былога "афганца" (яго іграе Уладзімір Гасцюхін), неўтаймаванага ў эмацыянальных праявах, які часам прыкоўвае сябе, каб трымаць гарачыя эмоцыі пад кантролем. Герой не можа згадзіцца з адкрытай несправядлівасцю ў сучаснай рэчаіснасці і ў стылі газетнага артыкула праклінае яе. Другая сюжэтная лінія – адносіны яго з уласнай дачкой, якую ён, не ведаючы раней, прымае за каханую маладую жанчыну. Ледзьве не здараецца інцэст – варыянт сюжэта "Цара Эдзіпа". Драматургія твора здаецца штучнай, таму славуты майстар беларускага кіно рэжысёр Рыбараў, што сцвердзіў сваё імя як паэт і філасоф экрана ў фільмах "Чужая бацькаўшчына" і "Сведка", тут праявіле сябе па сутнасці як рэжысёр толькі на "узбочыне" сюжэта – у стварэнні атмасферы жыцця героя недзе ля мора на амаль пустынным узбярэжжы. Але гэтага замала для такога сталага рэжысёра, якім мы ведаем Валерыя Рыбарава.

Прыз "За лепшы фільм" атрымала карціна "Павадыр" Аляксандра Яфрэмава – меладрамарымэйк фільма Чапліна "Агні вялікага горада". Прыгожая сляпая дзяўчына, малады хлопец і сабака ратвейлер-павадыр – "трохкутнік" гэтага фільма пра нараджэнне кахання. Гледачы доўга біціравалі карціне, шчыра смяяліся ў камічных момантах. Фільм добры па чалавечнай інтанацыі, але ж многа ў ім і пралікаў у драматургіі (сцэнарысты А. Качан і А. Яфрэмаў). На маю думку, добра было б вылучыць актрысу Валерыю Арланаву, якая загадкава-таямніча сыграла ролю сляпой прыгажуні. Гэта, несумненна, кінагенічная зорка кіно, нечым падобная на Веру Халодную, і на яе варта было б спецыяльна пісаць ролі ў серыялах. Чаму яе работа не была заўважана?

Выяўленчы вобраз фільма, яго пластыка вельмі многа значаць для мастацкасці фільма. Прызам "За лепшае выяўленчае рашэнне" была адзначана дакументальная стужка "Геній месца" (прызы сцэнарысту і рэжысёру Галіне Адамовіч, аператару Таццяне Логінавай). Гэта пластычнае "сола" Уладзіміра Іназемцава, кіраўніка тэатра пантамімы "InZest". Чалавечае стварэнне, падобнае на мутанта, блукае па горадзе, гаворачы мовай гратэскавых жэстаў пра дысгармонію свету. На маю думку, больш значны пошук у візуальнай мове кіно быў зроблены ў фільме Сяргея Агеенкі "Ілюзія рэальнасці. Уражанне раўнавагі". Тут кінарэжысёр сапраўды выступіў сааўтарам героя дакументальнай стужкі – мастака Віктара Альшэўскага. Паэтыка жывапісных палотнаў, сімволіка вобразаў мастака знайшла сугучнасць у густа насычанай метафарамі, арыгінальнымі светлатанальнымі кампазіцыямі карціне.



Кадр з фільма «Павадыр».



Кадры з фільма «Паміж жыццём і смерцю».



Вядома, якую вялікую ролю адыгрывае ў фільме аператар – аўтар зрокавага вырашэння фільма. Прыз за аператарскае майстэрства імя Юрыя Марухіна (таленавітага аператара, які нядаўна пайшоў з жыцця) атрымаў Дзмітрый Зайцаў. Як быццам гэта ўзнагарода за яго ранейшыя поспехі ў кіно, асабліва за паэтычныя здымкі эпапеі Віктара Турава "Людзі на балоце" (паводле рамана Івана Мележа). Д.Зайцаў і сам раней выступіў як адораны рэжысёр – аўтар значных фільмаў "Хам" (паводле аповесці Элізы Ажэшкі) і "Кветкі правінцыі". Але ж у конкурснай праграме ў Брэсце быў прадстаўлены яго спрошчаны кінадэтэктыў "Паміж жыццём і смерцю", які не можа прэтэндаваць на аўтарскае майстэрства рэжысёра. Таму ў гэтым кантэксце і прыз за аператарскае майстэрства выглядаў штучна.

Спрэчнай здалася і ўзнагарода ў галіне анімацыі. У беларускім кіно ёсць тое, чым можна ганарыцца сёння, – анімацыйныя творы вельмі высокага мастацкага ўзроўню. Сярод іх – фільмы рэжысёра Ірыны Кадзюковай. Яе яркі рэжысёрскі талент праявіўся ў цыкле фільмаў "Святочныя расказы" (ці прыпавесці пра Вялікдзень). Гэта па-сапраўднаму адухоўлены фільмы з асаблівай узвышанай атмасферай у кадры, з вельмі прыгожым выяўленчым ладам. Яны адзначаны практычна на кожным фестывалі, у якім удзельнічалі, іх любяць дарослыя і дзеці, з імі выпушчана папулярная касета. Па сутнасці гэта наша сучасная анімацыйная класіка. На Брэсцкім кінафестывалі дэманстраваўся новы фільм І. Кадзюковай "Сястра і брат" (паводле казкі "Сястрыца Алёнка і братка Іванка"). Цудоўны фільм – але ён быў незаўважаны. Прыз атрымаў фільм Алены Туравай "Музыкант-чарадзей" – пра Музыку, што шукае папараць-кветку і грае, грае... Фільм вясёлы і глядацкі, але, пэўна, ён не можа канкураваць па ўзроўню з карцінай "Сястра і брат".

Я адчуваю, што ў маіх развагах пра Брэсцкі фестываль гучыць многа "contra" рашэнняў журы. Але ж фестываль – гэта кінасвята для гледачоў, а крытык аналізуе кінапрацэс паводле крытэрыяў мастацкасці твораў. Дарэчы, прыемна, калі погляды "бакоў" супадаюць, – як, напрыклад, у ацэнцы кінадэбюта Алега Дашкевіча – простага і кранальнага фільма "Простыя гісторыі". У ім тры навелы пра людзей з чарнобыльскай зоны, вяскоўцаў, што сталі гараджанамі. Асабліва цёпла гледачы прынялі трэцюю навелу "Іван Аляксеевіч і Маруся". Немаладыя мужчына, былы вясковец, не можа жыць у горадзе без любай кабылкі – Марусі. І ён знаходзіць магчымасць трымаць яе, а яна ледзьве не танцуе пры яго з'яўленні. Вельмі чалавечная гісторыя...

Які ж галоўны вынік IV Нацыянальнага фестывалю беларускіх фільмаў у Брэсце? На маю думку, гэта тое, што Галоўны прыз быў прысуджаны фільму "Апошнія арлы". Твору прынцыпова важнаму для беларускай мастацкай культуры. "Зямля пад белымі крыламі" – так называў Беларусь Уладзімір Караткевіч. "Крыштальны бусел" нагадвае пра гэты рамантычны вобраз вышыні палёту. Беларусь – краіна рэдкіх птушак, звяроў, лясоў, балот, разнастайнасці жывой прыроды, як мы сёння разумеем – унікальная ў Еўропе ў гэтым сэнсе. Экалагічны кірунак у беларускім кіно сапраўды вельмі важны як сцвярджанне нацыянальнай тэмы ў нашай кінематаграфіі. А мастацкае кіно? Яно сёння ў пошуках сапраўды высокамастацкай драматургіі...

ОПЕРА ЁСЦЬ ТЭАТР

пра мінскую прэм'еру "Хаваншчыны" і не толькі пра яе



Іван Хаванскі – А.Мельнікаў, князь Галіцын – С.Франкоўскі.

Арыядна Ладыгіна

У прыхільнікаў опернага мастацтва асаблівае стаўленне да "Хаваншчыны" і да яе аўтара – Мусаргскага. Месца "Хаваншчыны" сярод шэдэўраў сусветнага опернага рэпертуару унікальнае, значэнне ў гісторыі рускай (і шырэй – славянскай) культуры незаменнае. Гісторыкі і філосафы расійскай дзяржавы марна спрабавалі вызначыць своеасаблівасць гістарычнага шляху вялікай Русі, зразумець яе "особенную стать", пра якую пісаў Цютчаў, калі фармуляваў сваё знакамітае "Умом Россию не понять..." Мусаргскі зрабіў гэта па-свойму – як мастак, калі глыбока раскрыў трагедыю народа, сілай свайго магутнага таленту прымусіў палюбіць гэты вялізны натоўп людзей, які кідаецца ў розныя бакі, шукае, губляе шлях, і пакутаваць разам з ім.

Сюжэт "Хаваншчыны" – гэта і лёс беларускага народа: канец XVI стагоддзя, праўленне царэўны Соф'і, Сімяон Полацкі, які вучыў яе, у Маскве... Адзін з галоўных герояў "Хаваншчыны" Шаклавіты ў сваім даносе на Хаванскіх, якія прэтэндавалі на царскую ўладу, прама звяртаецца да "цароў і гасудароў і вялікіх князёў усяе Вялікай і Малой, і Белай Расіі самадзержцаў".

У 1970-ыя гады "Хаваншчына" ўжо ішла на сцэне нашага тэатра оперы і балета. Аднак у рэпертуары не ўтрымалася – маштаб пастаноўкі не адпавядаў цалкам глыбіні закладзенага ў яе сэнсу. З тых часоў прайшлі дзесяцігоддзі, краіна перажыла вялікія ўзрушэнні: распалася вялікая савецкая імперыя, Беларусь набыла незалежнасць, у сферы мастацкага жыцця акрэсліліся новыя працэсы. Эпоха рынкавых адносінаў своеасабліва адбілася на арганізацыйнай структуры тэатра оперы і балета – адзіная дагэтуль трупа раздзялілася. У тэатры практычна стала два тэатры: тэатр оперы і тэатр балета. Апошні параўнальна лёгка вёў самастойнае існаванне, заваяваў сусветнае прызнанне, ездзіў з гастролямі па ўсім свеце. Аднак і яму аддзяліцца канчаткова ўсё ж не ўдавалася, бо аркестр "раздзяленню" не паддаваўся і нават оперны хор мусіў удзельнічаць у шэрагу балетных спектакляў. Оперная трупа і наогул не магла абыходзіцца без разгорнутых харэаграфічных сцэн. Спатрэбілася яднаная дырэкцыя, якая спрабавала б нейкім чынам наладзіць штодзённае творчае жыццё абодвух калектываў, каардынаваць работу тэатраў.

Паспрабаваў ісці ў нагу з часам і тэатр оперы. Узрос прафесіяналізм выканаўцаў, павысілася вакальна-музычная культура, значна ўзбагаціўся рэпертуар. Пачаліся рэгулярныя гастролі ў далёкім замежжы. Але праявіліся і пэўныя негатыўныя наступствы новаўвядзенняў. Арыентацыя на густы заходніх імпрэсарыо прывяла да скрыўлення рэпертуарнай палітыкі, зменшылася ўвага да айчыннай – рускай і беларускай оперы. "Даеш Вердзі, Пучыні, Даніцэці!" – патрабавалі замежныя спонсары. Умацавалася практыка канцэртнага выканання опер. Акцёры патроху развучыліся іграць, рухацца па сцэне. Адпаведна, тэатру перастаў быць патрэбны адзін з галоўных творцаў спектакля – рэжысёр. Ягоныя функцыі былі зведзеныя да мінімуму – разводзіць акцёраў па сцэне. Пачала губляцца ігравая культура вакалістаў, яны перасталі адчуваць сябе артыстамі.

Зрэшты, для пастаноўкі нейкага спектакля іншы раз запрашаліся рэжысёры з драмтэатраў (таксама даніна модным тэндэнцыям). Але лепей бы гэтага не рабілася. Неразуменне спецыфікі опернай сцэны, няўважлівае стаўленне да музычнай драматургіі прыводзілі да сумных вынікаў, як гэта здарылася, напрыклад, з "Барысам Гадуновым" таго ж Мусаргскага.

Да таго ж не магла не адбіцца на стане опернай культуры адсутнасць сістэматычнага мастацкага кіраўніцтва. Улюбёнец публікі Аляксандр Анісімаў, які займаў тады пост галоўнага дырыжора тэатра, захапіўся ўласнай кар'ерай, большую частку часу праводзіў у далёкім замежжы, наязджаў у Мінск, толькі каб прадырыжыраваць тым ці іншым спектаклем ды ў чарговы раз пакрасавацца за пультам сімфанічнага аркестра Белдзяржфілармоніі, дзе, ён дарэчы, таксама з'яўляўся галоўным дырыжорам.

Становішча не магло доўга заставацца такім. Да пачатку мінулага, юбілейнага (70 гадоў тэатру) сезона адбыліся вялікія змены. Міністэрства культуры вызваліла Аляксандра Анісімава ад пасады галоўнага дырыжора, вярнула ў тэатр рэжысёра Маргарыту Ізворска, якую зацвердзіла на пасадзе мастацкага кіраўніка оперы. Высокі музычны прафесіяналізм (за яе плячыма вучоба ў Сафійскай і Санкт-Пецярбургскай кансерваторыях), яркае рэжысёрскае бачанне, веданне законаў опернай сцэны, гранічная творчая самааддача забяспечылі ёй за шмат гадоў работы ў тэатры глыбокую павагу. Аднак пасля бліскучай пастаноўкі оперы Шастаковіча "Лэдзі Макбет Мцэнскага павета" ў 1994 годзе рэжысёр вымушана была па прынцыповых меркаваннях пакінуць рэжысёрскае крэсла і сысці з тэатра.

Наступныя гады ў творчай біяграфіі Маргарыты Ізворска не прайшлі марна. Яна занялася выкладчыцкай дзейнасцю ў Акадэміі музыкі, апублікавала надзвычай цікавыя манаграфіі, у якіх опернае мастацтва паўстала як прадмет цэласнага філасофска-эстэтычнага асэнсавання. "Энігма" (загадка) оперы, сутнасць якой у арганічным сінтэзе, сплаве мастацтваў, была разгаданая ў тэарэтычным плане. Заставалася... вырашыць яе на практыцы.

Перад новым мастацкім кіраўніком оперы паўстала надзвычай цяжкая задача. Відавочны крызіс, які калектыў перажываў у той момант (змена кіраўніцтва, пошукі годнай замены галоўнаму дырыжору, пільная неабходнасць абнаўлення, амаладжэння трупы, пераадолення застойных традыцый, якія назапасіліся за дзесяцігоддзе), патрабаваў смелых, нестандартных рашэнняў. Неабходна было ўнесці ў работу калектыву свежую плынь, пераадолець руціну, прымусіць артыстаў паверыць у свае сілы.

Ішоў юбілейны, 70-ы, оперны сезон. Для пачатку трэба было ўваскрасіць даўно забытыя слаўныя традыцыі тэатра, згадаць імёны тых, хто ў 1933 годзе закладваў гэтыя традыцыі. З нагоды блізкага 100-годдзя Ларысы Пампееўны Александроўскай – неўміручай беларускай Кармэн і Алесі, адной з стваральнікаў тэатра, а ў 1950 – 60-ыя гады яго галоўнага рэжысёра і мастацкага кіраўніка – тэатр правёў незабыўны вечар памяці спявачкі, за права ўдзелу ў якім адчайна змагаліся ў калектыве. Канцэрт з рэпертуару Александроўскай быў прымеркаваны да выхаду кнігі пра жыццёвы і творчы шлях актрысы ("Ларыса Пампееўна Александроўская. Дакументальна-тэатральны раман").

Але галоўнае, што, на думку мастацкага кіраўніка, магло з'яднаць калектыў, – гэта праца над новым значным оперным спектаклем. Якім – гэта даўно было вырашана Маргарытай Ізворска і абмеркавана пры яе ўступленні на пасаду. Заставалася знайсці ў тэатры аднадумцаў. І яны знайшліся – і ў самім калектыве, і ў складзе пастановачнай брыгады. Так нарадзілася "Хаваншчына", прэм'ера якой адбылася ў маі 2003 года.

Знамянальны ў многіх адносінах, этапны для тэатра спектакль! І зусім не таму, што ў Мінску з'явіліся новыя Шаляпіны і Собінавы, Няжданавы і Абухавы. Не! Склад трупы застаўся ранейшы (хіба што заявіла пра сябе вялікая група таленавітых маладых вакалістаў). Асаблівых адкрыццяў для заўсёднікаў оперы не было. І ўсё ж такі *адкрыццё* было! Яно заключалася ў тым, што ўсе кампаненты опернага спектакля аказаліся сплаўленымі ў гарманічным адзінстве – геніяльная музыка, пераканальнае сцэнічнае дзеянне, уражальная сцэнаграфія. Нішто не парушала раўнавагі, не выпадала з ансамбля, усе элементы натуральна дапаўнялі адзін аднаго. Нішто ў спектаклі не шакіравала, прымушаючы ўздрыгваць ад рэжысёрскіх "навацый", як тое бывала ў нядаўніх пастаноўках тэатра – будзь тое "Кармэн" або "Рыгалета", "Князь Ігар" або "Барыс Гадуноў".

Опера ёсць тэатр. Гэта не філармонія, не канцэрт у касцюмах. У гэтую добра забытую ісціну зноў паверылі тыя, хто прыйшоў на прэм'еру. Публіка міжволі пагрузілася ў тую асаблівую атмасферу, якая бывае толькі на спектаклях музычнага тэатра і якую выдатна ўмелі ствараць у розныя гады слаўнай гісторыі беларускай оперы дырыжоры "ад Бога" – Ілля Гітгарц, Анісім Брон, Уладзімір Пірадаў, Яраслаў Вошчак, Таццяна Каламійцава, выдатныя рэжысёры-пастаноўшчыкі – Барыс Пакроўскі, Дзмітрый Смоліч, Ларыса Александроўская, Сямён Штэйн, непараўнальныя мастакі-сцэнографы – Сяргей Нікалаеў, Павел Масленікаў, Яўген Чамадураў.

Не варта забываць, што опера Мусаргскага цяжкая для ўспрымання. Яна сур'ёзная, глыбокая па змесце, патрабуе ад слухача ўдумлівага стаўлення, умення ўслухоўвацца, знаходзіць у гучанні музыкі схаваную ўнутраную прыгажосць. Да таго ж опера доўгая і можа падацца "сумнай" таму, хто прывычаіўся шукаць у музыцы бяздумную забаву, знешнія эфекты, віртуозныя пасажы. Прыгажосць "Хаваншчыны" ў іншым. Яна вабіць, уражвае сваёй



Марфа – Н.Галеева, Галіцын – С.Франкоўскі.

глыбокай духоўнасцю, унутранай стрыманасцю, асаблівай эмацыйнай сілай, якая ўладна захоплівае цябе. Трэба толькі цалкам даверыцца, аддацца музыцы, сутнасць якой дапаўняецца ўсім, што адбываецца на сцэне.

Гаворачы больш канкрэтна аб прэм'еры, неабходна перш за ўсё адзначыць відавочнае імкненне пастаноўшчыкаў да адзінства музыкі, сцэнічнага дзеяння і сцэнаграфіі. І хоць пра дасягненне поўнага мастацкага сінтэзу шматстайных складнікаў op опернага спектакля казаць, можа быць, і зарана, сама тэндэнцыя абнадзейвае.

Генадзь Праватораў, які ажыццяўляў музычную інтэрпрэтацыю партытуры (у рэдакцыі Шастаковіча) і стаяў за дырыжорскім пультам, зараджае выканаўцаў і на сцэне, і ў аркестравай яміне неўтаймавальным тэмпераментам, забяспечвае жывую, эмацыйна напоўненую пульсацыю музыкі, дае спектаклю ягоны нерв. Якая радасць – зноў бачыць за пультам мастака такога маштабу і таленту! Услухайцеся ў гучанне аркестравага ўступлення да оперы, шырока вядомага пад назвай "Світанак на Масква-рацэ". Якое багацце аркестравых фарбаў, якая разнастайнасць тэмбраў, што зліваюцца ў цудоўным сугуччы! Прыпыніце дыханне, ледзь пачуўшы журботна-трагічны, але ў той самы час духоўна-прасветлены гукавы фон, на якім адбываецца сцэна самаспалення, што вянчае оперу. Гэта бесперапынны, няўхільны шолах струнных, які перарываецца ўсплёскамі высокіх флейт, – нібыта ўспыхваюць і гаснуць уначы злавесныя агеньчыкі.

Дарэчы, узяўшы за аснову спектакля рэдакцыю Шастаковіча, пастаноўшчыкі адмовіліся ад прапанаванага апошнім варыянта фіналу оперы. Вянчае "Хаваншчыну" не з'яўленне бравых "пятроўцаў", а сцэна самаспалення ў скіце з ашаламляльным па прыгажосці развітальным спевам ("адпяваннем"), які паступова сціхае на фоне полымя, што ўсё больш разгараецца. Не станем раскрываць таямніцу сцэнічнага вырашэння гэтай сцэны і дадзім магчымасць таму, хто ўпершыню прыйшоў на спектакль, самому адчуць сілу тэатральнага эфекту. Скажам толькі, што гэты нечаканы эмацыянальны эфект не адцягвае ўвагу ад музыкі, якая гаворыць тут сама за сябе.

Хары "Хаваншчыны" – яе галоўная мастацкая каштоўнасць. Без іх няма оперы, без іх няма і спектакля. Дазволю сабе ў гэтай сувязі сцвярджаць, што мінская "Хаваншчына" і яе харавая партытура *адбыліся*. Гэта бадай што галоўная перавага спектакля. Падобна да таго, як у свой час, наведваючы праваслаўныя храмы і слухаючы там цудоўныя харавыя спевы (Бартнянскі, Чайкоўскі, Грачанінаў, Рахманінаў), людзі далучаліся да вышыняў музычнай культуры, так і хары Мусаргскага ў мінскім спектаклі самі па сабе глыбока ўражваюць, дастаўляючы ні з чым не параўнальнае эстэтычнае задавальненне ("Ох ты, родная матушка Русь", тужлівыя мужчынскія хары раскольнікаў, трагічнае "Батя, батя, выйди к нам" – толькі малая частка іх). Можна бясконца хадзіць на спектакль толькі дзеля таго, каб слухаць гэтыя хары. У гэтым безумоўная заслуга галоўнага хормайстра Ніны Ламановіч, хормайстраў Г.Луцэвіч і С.Аграновіч.

Але хор у спектаклі вабіць не толькі высокай вакальна-музычнай культурай, выразнасцю гучання і чыстатой інтаніравання. Даўно і добра знаёмыя нам па іншых спектаклях харысты адчулі сабе артыстамі! І гэта ўжо заслуга рэжысёра-пастаноўшчыка спектакля Маргарыты Ізворска. Хор зажыў жыццём сваіх герояў – на шчасце, харавая партытура Мусаргскага не толькі дае такую магчымасць, але якраз і прадугледжвае ўдзел актыўнай, дзейснай людской масы, якая жыва рэагуе на тую ці іншую сцэнічную сітуацыю.

А героі гэтыя ў оперы бясконца разнастайныя. То гэта хвацкія, бесшабашныя стральцы, то разгубленыя, згубіўшыя веру "пришлые люди", то апантаныя рэлігійныя фанатыкі. І гэта ўсё – хор. Але хор у тэатры адзіны! Якая ж складаная, шматгранная праца артыста опернага хору, які не толькі агучвае складанейшую партытуру, але і павінен пераўвасабляцца на сцэне, выконваючы волю рэжысёра.

І тут я мушу вярнуцца да таго, што ў пачатку сваіх нататак вызначыла як свайго роду адкрыццё, якое падарыў публіцы наш оперны тэатр, калі стварыў цэласнае, эмацыйна-ўражальнае музычна-сцэнічнае дзейства. Немалая заслуга ў гэтым мастака-пастаноўшчыка Вячаслава Окунева, які прапанаваў цікавае вырашэнне дэкарацый да спектакля. Вельмі тонка знойдзена патрэбная мера ў спалучэнні сцэнічнай умоўнасці з традыцыйнай для оперы і так любімай публікай тэатральнай відовішчнасцю.

Усё, што адбываецца на сцэне ў шасці разнапланавых паводле афармлення карцінах оперы (Чырвоная плошча з храмам Васіля Блажэннага; багаты, з прэтэнзіяй на еўрапейскі густ, маскоўскі кабінет князя Галіцына; Стралецкая слабада ў Замаскварэччы; харomіны Хаванскага, раскольніцкі скіт у сасновым бары), своеасабліва ўпісваецца ў вялізную ўмоўна-тэатральную раму-каркас, што раскінулася над дэкарацыямі, над сцэнай. Яна аб'ядноўвае дзеянне, абумоўлівае ягонае адзінства. Вялізны царкоўны купал, які сыходзіць у вышыню, контуры старажытнага шлема – сімвала рускай славы, шацёр, увянчаны крыжам, – дэкарацыі ў кожнай карціне змяняюцца, "рама" дапаўняецца ў залежнасці ад сцэнічнай сітуацыі. Нязменным застаецца, хоць і трансфармуецца на працягу дзеяння, толькі доўгі станок-мост у глыбіні сцэнічнай прасторы, які дазваляе пастаноўшчыку выбудоўваць складаныя выразныя шматузроўневыя кампазіцыі, майстэрскі выкарыстоўваць усю глыбіню сцэны, пазбягаць манатонных франтальных мізансцэн. А "рама", якая абрамляе сцэну, застаючыся нязменнай на працягу ўсяго спектакля, у рэшце рэшт рушыцца, рассоўваецца ў вышыню ў сцэне самаспалення, нібыта пашыраючы цесную зямную прастору, сімвалізуючы духоўнае вызваленне.

Работа Маргарыты Ізворска над сцэнічным вырашэннем "Хаваншчыны" заслугоўвае спецыяльнага даследавання. Яна сугучная музыцы, вынікае з яе, вызначаецца ёю пры адсутнасці знешніх сцэнічных эфектаў (яны былі б тут не на сваім месцы). Глыбока прадумана лінія сцэнічных паводзінаў кожнага персанажа, аж да эпізадычных. Мізансцэны натуральныя і выразныя. Якое тонкае, тактоўнае, напрыклад, з'яўленне сярод тых, хто моліцца, Марфы з князем Андрэем (сцэна ў скіце), як удала ўпісваецца іх апошні дуэт у тое, што адбываецца. Гэтая кульмінацыйная сцэна – надзвычай цяжкая для пастаноўшчыка. Яна пабудавана на цудоўнай музыцы, якая доўжыцца, цягнецца бясконца. Але ў тэатры трэба не толькі *слухаць*, але і *глядзець*. А на сцэне ж у гэты час не адбываецца ніякіх знешніх дзеянняў, ніякіх падзеяў! Што загадаеце рабіць рэжысёру? *А нічога!* Толькі прыслухацца да музыкі, даверыцца ёй. У ёй заключана ўсё – адчай, страх, туга, надзея. Так і зрабіла рэжысёр. Але колькі за гэтым "нічога" хаваецца пакутлівых пошукаў, роздумаў, бяссонных начэй! Няспешна, нібыта ў запаволенай здымцы, журботныя постаці ў белым адзенні, якія падаюцца ірэальнымі, рухаюцца вакол скіта. Яны то цесна групуюцца, змыкаюцца вакол Дасіфея, то разыходзяцца, растаюць у бясконцай глыбіні сцэны...

Так заканчваецца гэты спектакль, выклікаючы "ачышчэнне праз пакуту" – знакаміты Арыстоцелеў катарсіс. І тады – падпарадкоўваешся моцы мастацтва, забываеш, што ты крытык, перастаеш аналізаваць, заўважаць, *як гэта зроблена*. А "зроблена", увасоблена на сцэне тэатра не проста опера, а бессмяротная народная музычная драма, надзвычайна актуальная ў наш "смутны час".

Размову пра выканаўцаў сольных партый я пакінула пад канец сваіх нататак. І не таму, што палічыла яе другаснай. Якраз наадварот. Поспех кожнага спектакля вызначаецца ў першую чаргу складам салістаў, прыгажосцю і сілай іх галасоў, іх акцёрскім майстэрствам. Тэатр не мог узяцца за такое маштабнае палатно, не маючы высокапрафесійных спевакоў. І пальма першынства ў кожнай рэцэнзіі належыць менавіта ім – як гэта і адбылося, калі складаць меркаванне пра "Хаваншчыну" на падставе водгукаў у беларускай прэсе.

Няхай даруюць мне салісты, але я дазволю сабе абмежавацца тут толькі самымі агульнымі ўражаннямі. Я пабывала на пяці паказах "Хаваншчыны" (столькі іх было на дзень напісання артыкула) – бадай што з усімі выканаўцамі. А кожная партыя ў спектаклі забяспечана не адным, а двума-трыма і больш артыстамі. Усе яны па-свойму добрыя, яны арганічна ўжываюцца ў спектакль і спрыяюць яго поспеху: абодва Дасіфеі (В.Кавальчук, голас якога мякка і прыгожа гучыць на працягу ўсяго спектакля, і Я.Пятроў, які падкрэслівае ў героі фанатызм, апантанасць), абодва Іваны Хаванскія (вядучыя басы нашага тэатра – А.Мельнікаў і А.Кеда), два барытоны ў адказнай партыі Шаклавітага (М.Маісеенка і У.Пятроў). За права ўвасаблення цэн-



Сцэна са спектакля.

тральнага жаночага вобраза – Марфы – у тэатры сапернічаюць чатыры спявачкі. Вобраз фанатычнай раскольніцы, створаны прымай тэатра Н.Рудневай, больш звыклы, традыцыйны. Такой мы ведаем знакамітую Марфу Ірыны Архіпавай. Тры маладзенькія Марфы (В.Якушэвіч, Э.Рыжановіч і дэбютантка Акуніна), нягледзячы на цалкам зразумелую сцэнічную нявопытнасць, вабяць свежасцю галасоў, шчырасцю і непасрэднасцю. Другі жаночы вобраз, Эмы, даручаны В.Курбацкай і А.Масквіной. І толькі малады князь Андрэй Хаванскі (Я.Нялепа) не мае пакуль дублёра ў спектаклі, застаецца "незаменным". Пераканаўчыя абодва князі Галіцыны, якія спявалі ва ўсіх спектаклях, – С.Франкоўскі, лепшы на сённяшні дзень тэнар, надзея тэатра, і В.Мінгалёў. Асобна трэба сказаць яшчэ пра двух тэнараў, якія спрыя-



Сцэна са спектакля.

юць поспеху спектакля, – В.Стральчэню (Кузька-стралец) і Г.Чэпікава, які стварыў вобраз непараўнальнага Пад'ячага. Не страцілі беларускія спевакі смак да опернага мастацтва, спяваюць і іграюць з бачным задавальненнем.

І ў заключэнне некалькі словаў пра рэспубліканскую прэсу, якая аператыўна адгукнулася на першыя ж спектаклі. "Творчым крэда тэатра і яго новага мастацкага кіраўніка" слушна называе спектакль газета "Культура". ""Хаваншчына", якую чакалі", "Беларускія берагі Мусаргскага" – такія назвы газетных водгукаў на прэм'еру.

Іншыя рэцэнзенты, зрэшты, здзіўляюцца, шчыра не разумеюць, чаму гэта да "Хаваншчыны" амаль адначасова звярнуліся тры вядучыя тэатры – Вялікі ў Маскве, Марыінка ў Санкт-Пецярбургу і Тэатр оперы і балета ў Мінску. "Тэатры пашалелі на "Хаваншчыне"! Навошта яны ставяць гэтую оперу?" – пытаецца пасля прэм'еры "Наша Ніва" (13 чэрвеня 2003 г.) вуснамі, на гэты раз, не простага газетнага рэпарцёра, але музыканта з кансерваторскай адукацыяй. "Навошта былі патрачаныя немалыя грошы, час і намаганні? Бо ў "Хаваншчыне" (акрамя уверцюры) нават самая палкая фантазія не адшукае ніводнай прыгожай мелодыі (!). З школьных урокаў музыкі, з смяротна нуднай тэлетрансляцыі спектакля Вялікага тэатра паўстае вобраз оперы невыносна доўгай, без сюжэта, сэнсу і драматургіі (!). Затое з прэтэнзіяй на "адлюстраванне сутнасці расейскай душы"".

Размова пра значнасць прэм'еры і асаблівасці яе сцэнічнага ўвасаблення тэатрам у іншых рэцэнзіях падмяняецца тэндэнцыйнымі развагамі пра падзеі ў жыцці Расіі XVII ст., няўклюднымі спробамі супрацьпаставіць гістарычныя лёсы беларускага і рускага народаў. Дзеля гэтага рэцэнзенты дазваляюць сабе скажаць саму ідэю, закладзеную Мусаргскім у аснову оперы, а разам з гэтым і спрабуюць пераканаць чытача, што геніяльная народная музычная драма – гэта і не опера зусім, а толькі "музычныя фрагменты на ўласны тэкст".

Гэтая абсурдная, абразлівая для памяці кампазітара думка з непрыхаваным захапленнем прыводзіцца ў працытаваным вышэй артыкуле "Нашай Нівы". Чытаем Ю.Андрэеву: "Опера пісалася ў 1875-81 гг., калі кампазітар патанаў у віры алкагалізму. Нават твора скончыць не здолеў – памёр, пакінуўшы бессістэмны жмут нотных аркушаў, спісаных дрыготкай рукою горкага п'яніцы". Вось так! ""Хаваншчына" без палітыкі" – называе свой артыкул аўтар. Але што ж гэта такое, як не самая адкрытая палітыка?!

Налёт сенсацыйнасці, абыгрыванне, смакаванне калятэатральных падзеяў, фамільярнае, панібрацкае абыходжанне са святымі імёнамі ("наш Модестище"), знарок кідкія скандальныя загалоўкі артыкулаў замест сур'ёзнай прафесійнай размовы характэрныя для многіх СМІ. ""Хаваншчына" – правал ці перамога?" – так названы рэпартаж пра прэм'еру ў газеце "Советская Белоруссия", якая, дарэчы, у свой час славілася аператыўнасцю і высокім прафесійным узроўнем асвятлення важнейшых падзеяў музычна-тэатральнага жыцця.

Час патрабуе ашчаднага стаўлення, умелай, тактоўнай, прафесійнай прапаганды высокага класічнага мастацтва. Бо менавіта яно – паказальнік узроўню культуры кожнага грамадства.

Пераклад з рускай мовы.

Фота В.Майсяёнка.

Сцэна з балета «Спячая красуня». Аўрора – Л.Кудраўцава.

У СЁМЫ РАЗ

Нацыянальны тэатр балета і кампанія "Філіп Морыс" аб'явілі лаўрэатаў балетных прэмій

Таццяна Мушынская

...Над вуліцамі і праспектамі Мінска якраз напярэдадні Новага года і адразу пасля яго літаральна лунала выява балерыны. Партрэт вельмі прыгожы – рамантычны і летуценны. Артыстка – у белых, лёгкіх, "шапэнаўскіх" цюніках, зафіксаваная ў момант такога ж лёгкага, празрыстага, паветранага палёту...



Гэта знак свята. На пачатку 2004 года яно чакала ўсіх аматараў харэаграфіі. Кампанія "Філіп Морыс" разам з Нацыянальным акадэмічным тэатрам балета ў сёмы раз назвала лаўрэатаў балетных прэмій "Філіп Морыс дэбют" і "Жыццё ў мастацтве".

Як вядома, "Філіп Морыс", буйнейшая ў свеце кампанія па вытворчасці тытунёвых вырабаў, другая ў свеце па вытворчасці прадуктаў харчавання і трэці ў свеце буйнейшы вытворца піва, ужо больш за 40 гадоў займаецца дабрачыннай дзейнасцю. Балетная прэмія "Філіп Морыс" была ўсталявана больш за 25 гадоў таму, у 1977 годзе, і з таго часу яна рэгулярна ўручаецца ў Венгрыі, Чэхіі, Славакіі і Швецыі. А з 1997 года – у Расіі і Беларусі. Але падтрымка выдатных дасягненняў у галіне балета – гэта толькі адзін з напрамкаў дабрачыннай дзейнасці кампаніі.

Беларускае прадстаўніцтва "Філіп Морыс" супрацоўнічае з нашым Нацыянальным акадэмічным балетам ужо сем гадоў, таму можна лічыць, што склалася пэўная традыцыя, акрэслілася тэндэнцыя. І таму варта нагадаць чытачу часопіса папярэдніх лаўрэатаў прэміі "Філіп Морыс дэбют".

Імі былі Кацярына Фадзеева (па выніках 1997 года), Руслан Мінін (1998), Аляксей Турко (1999), Ігар Сядзько (2000), Вольга Гайко (2001), Ігар Артамонаў і Аляксандр Бубер (2002). Большасць папярэдніх лаўрэатаў "Філіп Морыс" па-ранейшаму ўпрыгожваюць нашу трупу, за выключэннем Аляксея Турко і Ігара Сядзько, якія некалькі гадоў таму перабраліся ў Санкт-Пецярбург, у тэатр Барыса Эйфмана. (Заўважце, у спісе лаўрэатаў пераважаюць танцоўшчыкі, а не балерыны. Гэта натуральна, бо попыт на іх ва ўсіх харэаграфічных трупах свету непараўнальна большы. Яшчэ ў час навучання адораных ад прыроды і захопленых будучай прафесіяй хлопчыкаў менш, чым дзяўчынак.)

Чатыры гады таму кампанія "Філіп Морыс" заснавала яшчэ адну прэмію – "Жыццё ў мастацтве". Яна прысуджалася артыстам, якія сваім высокім майстэрствам стваралі традыцыі айчыннага балета. Лаўрэатамі гэтай прэміі ў мінулыя гады былі такія "зоркі" беларускага балета, як Людміла Бржазоўская, Юрый Траян, Таццяна Яршова.

Сёлета прэмій таксама было дзве. У намінацыі "Філіп Морыс дэбют" журы (у складзе В.Елізар'ева, Ю.Траяна, Л.Бржазоўскай, Т.Яршовай, Ю.Чурко і В.Шавялевіча) аднадушна прагаласавала за маладую салістку тэатра Людмілу Кудраўцаву. А прэмію ў намінацыі "Жыццё ў мастацтве" сама кампанія прысудзіла мастацкаму кіраўніку Нацыянальнага балета Валянціну Елізар'еву. Першая прэмія складае 5000, другая – 2500 долараў. Гэта самая значная ў нашай краіне ўзнагарода, адрасаваная дзеячам мастацтва.

А цяпер крыху больш падрабязна пра абаяльную маладую балерыну Людмілу Кудраўцаву, якую шырокая публіка, на жаль, ведае зусім мала. Яна мінчанка, вырасла ў сям'і мытнікаў. Сярод блізкіх людзей ніхто дачынення да мастацтва не меў. Людміла скончыла Беларускую харэаграфічную вучэльню, дзе займалася ў народнай артысткі Беларусі Клары Малышавай.

Сёлетні сезон для балерыны – юбілейны. У тэатры яна ўжо дзесяць гадоў, большую частку з іх пратанцавала ў кардэбалеце. Некалькі сезонаў тому з тэатра на год сышла выканаўца многіх вядучых партый у класічным і сучасным рэпертуары Кацярына Фадзеева, бо падпісала кантракт у адну з труп Заходняй Еўропы, – менавіта тады кіраўніцтва вымушана было спрабаваць на яе ролі зусім маладых артыстак. Літаральна за некалькі сезонаў Людміла Кудраўцава засвоіла многія складаныя партыі ў рэпертуары тэатра, якія патрабуюць і добрай тэхнічнай школы, і чыстага фізічнай вынослівасці, і моцнага дыхання. І, вядома ж, артыстызму.

З класікі Людміла танцуе Аўрору ў "Спячай красуні", Эсмеральду і Жызель у аднайменных балетах. У сучасным рэпертуары выступае ў партыях Фрыгіі ("Спартак"), Джульеты ("Рамэо і Джульета"), Каханай ("Карміна Бурана"), Жар-птушкі ў аднайменным балеце. Партыі Евы ў "Стварэнні свету", Гюльнары ў "Карсару" і Машы ў "Шчаўкунку" балерына падрыхтавала ў мінулым, 2003 годзе. "Яна не проста засвоіла ролі, а зрабілася Асобай у мастацтве", – так лічыць мастацкі кіраўнік Нацыянальнага балета Валянцін Елізар'еў.

Творчыя поспехі Людмілы пацвердзіліся і падчас апошняй гастрольнай паездкі трупы ў Кітай. У Шанхаі і Пекіне беларускія артысты паказвалі тры спектаклі – "Рамэо і Джульета", "Шчаўкунок" і "Лебядзінае возера". Балетам "Рамэо і Джульета" ў выкананні беларускіх артыстаў зак-



Сцэна з балета «Спячая красуня».
Аўрора – Л.Кудраўцава, Дэзірэ – У.Далгіх.



Сцэна з балета «Жызель».
Жызель – Л.Кудраўцава, Альберт – І.Артамонаў.



Сцэна з балета «Спартак».
Спартак – Р.Мінін, Фрыгія – Л.Кудраўцава.

рываўся міжнародны фестываль, у якім удзельнічалі артысты многіх краін, у тым ліку Расіі, ЗША і іншых. Людміла Кудраўцава танцавала Джульету ў двух апошніх спектаклях, на адным з іх, дарэчы, атрымала сур'ёзную траўму.

Тым не менш, гэта не перашкодзіла артыстцы пасля ўрачыстай цырымоніі ўручэння прэміі "Філіп Морыс дэбют" выканаць галоўную партыю ў балеце "Жызель" (хоць пэўная рызыка была і за кулісамі на працягу ўсяго спектакля дзяжурыў вопытны траўматолаг).

Гэты спектакль быў выбраны невыпадкова. Па-першае, тэатр імкнецца, каб глядач, які наведвае ўрачыстыя цырымоніі, мог пабачыць розныя харэаграфічныя творы. Раней сярод іх былі балеты "Спартак", "Сон у летнюю ноч", "Кармэн-сюіта", "Эсмеральда". А па-другое, галоўная партыя ў гэтым спектаклі належыць да ліку любімых роляў самой Людмілы. Яна рыхтавала Жызель з дзвюма балерынамі, чый талент літаральна ззяў у гэтым спектаклі, – Людмілай Бржазоўскай і Таццянай Яршовай.

Адметнасць творчай індывідуальнасці любога артыста асабліва відавочная, калі ты параўноўваеш выканаўцаў адных і тых жа роляў. І калі параўнаць, напрыклад, Вольгу Гайко, больш маладую артыстку, і Людмілу Кудраўцаву (яны абедзве выконваюць партыі Эсмеральды, Жарптушкі, прынцэсы Аўроры), дык відаць, што Вользе ўласцівая эмацыянальная кідкасць, бравурнасць, падкрэсленая віртуознасць выканання, а ў Людміле пераважаюць якасці артысткі лірыка-рамантычнага плану. У В.Гайко кожная лінія танца падаецца, малюецца з асаблівай, графічнай дакладнасцю. У Л.Кудраўцавай пяшчотныя і летуценныя лініі пластыкі літаральна растаюць у паветры...

Наогул у Людмілы вельмі прыгожая пластыка рук, вытанчаны сілуэт нагі, гнуткасць пластычных ліній. Вока прафесіянала адзначыць яе надзіва лёгкія паветраныя скачкі ў падтрымках, віртуозныя заноскі, спеўна-запаволеныя арабескі. Зрэшты, артыстку, якая танцуе, трэба бачыць. Апісваць дасканалую прыгажосць словам – у нечым і марны занятак...

Мне даводзілася бачыць розных выканаўцаў гэтай класічнай партыі, якая балерынамі ўспрымаецца гэтак сама, як успрымаюцца драматычнымі артысткамі гераіні шылераўскага і шэкспіраўскага рэпертуару. Сярод убачаных былі рускія балерыны Галіна Уланава, Кацярына Максімава, Людміла Семяняка, Ніна Ананіяшвілі; з беларускіх – Людміла Бржазоўская, Людміла Сінельнікава, Таццяна Яршова, а пазней – Інэса Душкевіч і Натэла Дадышкіліяні.

Калі параўноўваць плён творчых пошукаў нашых артыстак, дык варта заўважыць, што хтосьці ў гэтай партыі здзіўляў чысцінёй рамантычнага стылю, хтосьці свабодай адчування сябе ў прасторы спектакля. У кожнай балерыны былі свае знаходкі. Але да сённяшняга дня найперш успамінаюцца сапраўды трагічныя, сапраўды ўзрушальныя спектаклі з удзелам Людмілы Бржазоўскай і Інэсы Душкевіч.

Усе артысты, якія выступалі ў спектаклі пасля сёлетняй урачыстай цырымоніі, былі на вышыні. І І.Артамонаў (Альберт), герой-"каханак", – як мяркуе крытыка, ён усё больш упэўнена засвойвае класічны і сучасны рэпертуар. І М.Вежнавец (Мірта), чые гераіні часцей маюць адценне "ракавой жанчыны". І А.Фурман (Ганс), артыст, які па-ранейшаму знаходзіцца ў цудоўнай творчай форме. І кардэбалет, дзівосна зладжаны і ў першай, і асабліва ў другой дзеі, у танцах віліс.

Увогуле, калі досыць прадстаўнічая публіка так уважліва, у паўнютнай, абсалютнай цішыні ўспрымае старадаўні рамантычны балет, створаны ў першай палове XIX стагоддзя, – ці не адзнака гэта высокага выканальніцкага майстэрства і трываласці мастацкай канструкцыі спектакля?

Літаральна за некалькі дзён да ўрачыстай цырымоніі Нацыянальны балет Беларусі вярнуўся з гастрольнай паездкі ў Кітай. Наступным днём пасля ўручэння прэмій і кветак В.Елізар'еў ад'язджаў у Японію, дзе ён ставіць балет Ц.Пуні "Эсмеральда" (асістэнт пастаноўшчыка – Т.Яршова).

Парадуемся, што пачатак 2004 года аказаўся для беларускага балета такім багатым на падзеі...

Фота В.Майсяёнка.

"АНЕГІН" У СТАКГОЛЬМЕ

Ларыса Вішнеўская

Я зразумела, як знудзілася душа па рамантычнаму спектаклю, калі ўбачыла на афішы назву балета "Анегін" у харэаграфіі Джона Кранко на музыку Пятра Чайкоўскага. Пасля чатырнаццацігадовага перапынку на сцэне Каралеўскай оперы ў Стакгольме пушкінскія героі зноў кахаюць, пакутуюць і прымаюць няпростыя рашэнні. Новае пакаленне салістаў праходзіць "баявое хрышчэнне". Першы раз "Анегін" быў пастаўлены Каралеўскім балетам у 1976 годзе. Гэта была першая замежная кампанія, што атрымала дазвол танцаваць "Анегіна" пасля Штутгарцкага балета.

Джон Кранко стварыў гэты балет перш за ўсё для сваёй музы Марсіі Хайдзі (Marcia Haydee). Прэм'ера балета адбылася ў 1965 годзе ў Штутгарце. Прэм'еру танцавалі Марсія Хайдзі (Таццяна) і Рэй Бара (Анегін). "Джон лічыў, што харэаграфія павінна ісці ад танцоўшчыка, нават калі яна пабудавана на класічнай аснове", – успамінае Эган Мадсен, першы выканаўца ролі Ленскага ў Джона Кранко. Па-дэ-дэ для Таццяны з Анегіным і варыяцыі Ленскага з'яўляюцца яркім прыкладам гэтага. Тэхнічны патэнцыял танцоўшчыка неабходны для выяўлення эмацыянальнага характару ролі.

Некаторыя крытыкі называюць Джона Кранко балетным апавядальнікам і папракаюць у тым, што ён залішне літаратурны і сентыментальны. Але ўсё гэта кампенсуецца ўласцівым Кранко пачуццём тэатра, магіяй сцэнічнага дзейства, якая зачароўвае публіку.

Джон Кранко прапануе нам прачытаць "Анегіна" на адным дыханні, залпам, захапляючыся інтрыгай і адначасова баючыся зазірнуць у канец. Ён запрашае гледача заміраць разам з Таццянай над яе лістом, плакаць над безжыццёвым целам Ленскага і смуткаваць разам з Анегіным.

Лёгкая і паветраная харэаграфія Кранко, якая літаральна заварожвае гледача, вымагае ад артыстаў балета найвысокага прафесіяналізму. Цяжка ўявіць штосьці больш складанае, асабліва для выканаўцаў галоўных партый. Спектакль мае пераважна камерны характар, дзея засяроджана вакол чатырох герояў – Таццяны, Анегіна, Вольгі і Ленскага. А найперш – гэта драма Таццяны, гісторыя яе кахання. Але ў тым адметнасць Кранко як харэографа, што для кардэбалету створана мноства характараў, дзе кожны танцоўшчык можа выказаць сябе. "Кожны рух на сцэне драматычна і псіхалагічна матываваны. І разам з музыкай, дэкарацыямі і касцюмамі ўзнікае дзівоснае цэлае", – гаворыць Агнета Шчэрнлаф-Валку (Agneta Stjenlof-Valcu), балетмайстар-пастаноўшчык "Анегіна" ў Стакгольме.

У балеце не выкарыстана ніводнага такту з оперы "Яўген Анегін". Эган Мадсен успамінае, як Джон Кранко з выканаўцамі галоўных роляў пайшлі ў кіно, каб паглядзець папулярную тады рускую кінаверсію оперы Чайкоўскага "Яўген Анегін", якая, як і твор Пушкіна, сталася адной з крыніц натхнення. Ён лічыць, што Кранко хацеў адчуваць сябе цалкам свабодным ад шырока вядомай опернай музыкі, але пры гэтым захаваць музычную мову Чайкоўскага. Аранжыроўка зроблена Куртам-Хейнцам Штольцам.

Прыкладна тры чвэрці балета складаюць фартэпіянныя кампазіцыі. У балеце выкарыстаны фартэпіянны цыкл "Поры года", камічная опера "Чаравічкі", з якой узяты арыі, харавая партыя і некалькі інструментальных нумароў; вакальная сцэна сапрана, тэнара і аркестра з "Рамэо і Джульеты" паслужыла матывам для галоўнай тэмы па-дэ-дэ Таццяны і Анегіна ў першым акце; па-дэ-дэ з трэцяга акта пабудавана на сярэдняй частцы "Францэскі да Рыміні"; танцы вальс, мазурка і паланез узяты з фартэпіянных кампазіцый.

Інтанацыя спектакля далікатная, камерная, трапятлівая і надзвычай праніклівая. "Якая бездань паэзіі ў "Анегіне"!" – пісаў П.Чайкоўскі, захоплены паэтычнасцю, чалавечнасцю і прастатой сюжэта. Гэта пачуццё перадаецца дзякуючы дырыжору Грэхаму Бонду (Graham Bond), якому ўдалося адчуць усю лірычнасць і драматычную глыбіню Чайкоўскага.

Грэхам Бонд – дырыжор з багатай творчай біяграфіяй. Як запрошаны дырыжор ён у 1970-ых працаваў два сезоны разам з Рудольфам Нурыевым, з такімі вядомымі харэографамі, як Алісія Маркава, Іржы Кіліян, Фрэдэрык Аштан і іншымі. Ён дырыжыраваў у тэатрах імя Станіслаўскага і Вялікім у Маскве, у Марыінцы ў Санкт-Пецярбургу. (Дарэчы, у складзе аркестра нямала рускіх імёнаў, у опернай трупе сапрана з Екацярынбургу Кацярына Марозава спявае партыю Адзіны ў "Любоўным напоі" Даніцэці, у балетнай трупе таксама некалькі рускіх танцоўшчыкаў і, як мне сказалі, нават адзін малады танцоўшчык з Беларусі.)

Цудоўныя касцюмы і сцэнаграфія Юргена Росэ (Jurgen Rose) – складнікі поспеху спектакля, у якім арганічна перададзена атмасфера пушкінскага рамана. У першым акце – гэта белая памешчыцкая сядзіба ў акружэнні бяроз, плеценыя крэслы, ідылія няспешнага вясковага жыцця. Дзея пачынаецца з узняцця празрыстай заслоны з манаграмаю ЕО. Першыя сцэны ў асноўным пантамімныя, часам нагадваюць "Жызель". З'яўленне Ленскага, яго варыяцыі і дуэт з Вольгай надзіва гарманічна спалучаюцца па сваёй цякучай кантыленавай пластыцы з мяккімі лініямі дэкарацый і аранжыраванай "Баркаролай" з "Пораў года". Абрамленне для "начнога" па-дэ-дэ (спальня Таццяны) – спалучэнне бірузовых і бэжавых тонаў, старасвецкія карункі і букет сланечнікаў у вазе.

У сцэне пісьма выкарыстана вялікае люстра – старадаўні спосаб імітаваць адбіткі, калі за нацягнутым на раму цюлем рухі танцоўшчыкаў паўтаралі іхнія "двайнікі".

Майстэрні Каралеўскай оперы – адзіныя ў свеце, што атрымалі дазвол Юргена Росэ на выраб дэкарацый, бо фарбы папярэдніх утрымлівалі шкодныя для здароўя кампаненты і таму былі непажаданыя для выкарыстання. Дзякуючы супрацоўніцтву Каралеўскай оперы з Каралеўскім тэатрам Капенгагена гэтыя два тэатры з'яўляюцца адзінымі ў свеце, што танцуюць "Анегіна" з арыгінальнымі дэкарацыямі. Акрамя таго, існуе творчы абмен ("friendly exchange") паміж сцэнамі: у двух спектаклях "Анегіна" бліскуча выступіла пара з Капенгагена (Caroline Cavallo ў ролі Таццяны і Jean-Lucien Massot у ролі Анегіна), а пара з Каралеўскага балета станцуе ў балеце Аляксея Ратманскага "Шчаўкунок" у Капенгагене.

У "Анегіне" прадстаўлены тры каманды Каралеўскага балета. Таццяну і Анегіна танцуюць Marie Lindqvist – Dragos Mihalcea, Jenny Nilsson – Brendan Collins і Anna Valev – Hans Nilsson. Я бачыла шэсць спектакляў з першай і трэцяй "камандамі" і гасцей з Капенгагена.

Пісаць пра балет складана з прычыны суб'ектыўнасці ацэнак. У ролі Таццяны найбольш выразнай мне падалася Анна Валеў. Балерына валодае прыроднай грацыяй, вытанчанай мяккасцю ліній. Па-дзявочаму кволая гераіня Анны Валеў паказвае працэс росту жаночай душы – ад наіўных дзіцячых мрояў да нараджэння кахання. Яе Таццяна, зачараваная адасобленым, паглыбленым у свае думкі Анегіным (Ханс Нільсан), надзвычай даставерная ў сваёй першай нясмелай дзявочай любові. Рухі яе ў першым акце нагадваюць пырханне матылька.

Таццяна Марыі Ліндквіст напачатку здаецца толькі задуменным ценем сваёй гарэзы-сястры Вольгі ў выкананні Наталі Нордквіст. З кнігаю ў руках, яна не выказвае аніякай цікавасці да падрыхтоўкі свята і прымеркі ўбораў. Яна меланхалічная і паглыбленая ў сябе, і з'яўленне Анегіна – велізарнае для яе ўзрушэнне. Пачуцці, што нечакана ўспыхнулі, выяўляюцца ў кож-



Сцэна з балета "Анегін". Па-дэ-дэ з 3-й дзеі. Таццяна – Анна Валеў, Анегін – Ханс Нільсан.



Сцэна з балета "Анегін". Вольга - Наталі Нордквіст, Анегін - Ханс Нільсан.

ным жэсце. Гнуткая, з паветранымі скачкамі і дакладнымі позамі, Марыя Ліндквіст стварае надзвычай адухоўлены вобраз Таццяны.

Драгас Міхалцэа – класічны Яўген Анегін, чарнавалосы, статны прыгажун, вялікасвецкі дэндзі, які стаміўся ад жыцця. І танец яго бездакорны: вярчэнне, скачок – усё гаворыць пра добрую класічную школу. Часам ствараецца ўражанне, што танцаваць яму гэтак жа лёгка, як дыхаць. Ягоны Анегін – цынічны, насмешлівы, з пачуццём уласнай перавагі над усімі, хто побач. Часцей сумны і заўсёды эгаістычны. Каханне Таццяны яго абцяжарвае, а ў сцэне імянін проста раздражняе.

Але я аддаю перавагу больш сталаму і глыбокаму прачытанню ролі Хансам Нільсанам. З першага яго з'яўлення на сцэне вымалёўваецца эгаістычная натура, якая прыносіць няшчасце ўсім вакол і сардэчны боль самому сабе. Яго паблажлівае і злёгку насмешлівае стаўленне да Таццяны змяняецца адасобленасцю, на самай справе ён дзесьці далёка (асабліва ў варыяцыі, пабудаванай на піруэтах).

У сцэне пісьма (сон Таццяны) ён пяшчотны і закаханы, што з'яўляецца яркім кантрастам першай сцэне, бо гэта, уласна, не Анегін, а мроі Таццяны пра яго (Таццяна засынае над пісьмом, і з люстэрка выходзіць Анегін). Яго дуэт з Аннай Валеў вельмі арганічны. Рамантычнае па-дэ-дэ напоўнена страсцю і жаданнем, а таксама мноствам разнастайных высокіх падтрымак, характэрных для харэаграфічнага стылю Джона Кранко.

Другі акт – баль у Ларыных. Тут у Кранко з'яўляецца князь Грэмін, сябар сям'і і магчымы жаніх Таццяны. У вялікай ансамблевай сцэне імянін Кранко напаўняе прастору не масоўкай кардэбалету, а індывідуальнымі характарамі. Няўклюдныя танцы пажылых гасцей кожны раз выклікалі смех у зале.

Халодны і ганарлівы Анегін, падкрэслена не заўважаючы гасцей, раскладвае пасьянс за картачным столікам на авансцэне. Драматургічна выбудаваная дзея падводзіць нас да сцэны, дзе Анегін вяртае Таццяне яе пісьмо. Глыбока пакрыўджаная Таццяна плача. Ён рве пісьмо на шматкі і ўкладвае абрыўкі ёй у руку. Вельмі кранальная варыяцыя Таццяны, параненай бессардэчным адказам. Яна выглядае асабліва драматычна на фоне свята, якое працягваецца. У гэтым неаспрэчны талент Джона Кранко – выклікаць узрушэнне гледача, катарсіс. Проста немагчыма заставацца абыякавым, дакранаючыся да таямніцы тэатральнага дзейства.

Выконваючы ролі Анегіна і Грэміна, Ханс Нільсан дэманструе ўласцівую яму элегантнасць і чысціню малюнка танца. У кожным спектаклі ён працуе як драматычны акцёр, перадаючы думкі, пачуцці свайго героя, напаўняе танец унутраным рухам.

У сцэне флірту з Вольгай напружанасць увесь час узрастае. Тут матываваны кожны рух, кожны погляд. Таццяна, якая плача, здзіўленыя позіркі гасцей, "галубкі" Ленскі і Вольга... І як вынік раздражнення Анегіна – ягоны поўны д'ябальскага каварства танец флірту з Вольгай – дробныя крокі, кручэнні, вострыя, быццам удары шпагай, рухі... Згадваюцца пушкінскія радкі:"...проворно Онегин с Ольгою пошёл, Ведёт её, скользя небрежно... И, наклонясь, ей шепчет нежно Какой-то пошлый мадригал И руку жмет..."

Усё гэта адбываецца падчас мазуркі, калі і спробы Таццяны супакоіць празмерна вясёлую Вольгу, і збянтэжанасць Грэміна, і рэакцыя гасцей, і нястрымная рэўнасць Ленскага падводзяць дзеянне да непазбежнай кульмінацыі. Ад важкіх аплявух раз'юшанага Ленскага Анегін адлятае ў натоўп гасцей. Пальчатка, заслона, дуэль.

Сола Ленскага перад дуэллю нечым падобнае да яго знакамітай арыі з оперы. Вельмі прыгожая варыяцыя, пабудаваная на арабесках, вярчэннях і паўмосціках, часам нагадвала мне і варыяцыю Альберта з другога акта "Жызелі". Аскар Саламонсан (Oskar Salomonsson) з яго "керубінаўскай" знешнасцю проста ідэальна падыходзіць для ролі Ленскага. Закаханы юнак у рамантычным тамленні першага акта; у другім – асляплены рэўнасцю, ён не жадае прыслухоўвацца да голасу розуму. У інтэрпрэтацыі Джона Кранко Ленскі вымушаны выдаваць сябе за героя, хоць па сутнасці героем не з'яўляецца. Ахвяра абставін, ён ідзе насустрач недарэчнай і трагічнай смерці.

Сцэна дуэлі поўная вастрыні і драматычнага напалу. Злавесны бледны месяц, цёмныя шаты дрэў. Таццяна і Вольга з жахам назіраюць, як у гаёчку, у глыбіні сцэны, павольна збліжаюцца дзве постаці. Напружанне даходзіць да мяжы, нават дыханне замірае... Стрэл! Усё так жудасна рэальна, так моцна, што міжволі забываеш, што гэта проста спектакль.

Артысту дадзена сілай таленту абуджаць у гледачах пачуццё судакранання з Творчасцю. Напэўна, у гэтым і ёсць сутнасць тэатра. Парыў пачуццяў выканаўцы падхопліваецца глядзельнай залай і выклікае рэакцыю ў адказ, якая натхняе артыста. Вядомы французскі танцоўшчык Патрык Дзюпон неяк заўважыў: "Танцоўшчык не можа абмяжоўвацца толькі танцам, каб танцаваць. Неабходна, каб яму было што сказаць. Добры танцоўшчык той, што пасяляе сваіх герояў у сабе і жыве іх жыццём". Ханс Нільсан – цікавы танцоўшчык, чуйны і спрытны партнёр. У яго проста ювелірныя падтрымкі, а дуэты з Аннай Валеў поўныя дзівоснай гармоніі. У яго выкананні прысутнічае пачатак і інтэлектуальны, і інтуітыўны.

Прайшло дзесяць гадоў. Трэці акт – вялікасвецкі баль у князя Грэміна. Таццяна стала жонкай князя, а расчараваны ў жыцці Анегін, які пасля доўгіх вандровак вяртаецца на радзіму і з'яўляецца на балі, пра гэта, канешне, не ведае. На балі сцэна Анегіна з дзяўчынамі – яшчэ адзін позірк Кранко ва ўнутраны свет героя, спроба матэрыялізаваць яго ўспаміны.

Давяральны і светлы дуэт Таццяны з мужам. Анегін – уражаны: "...как сурова! Его не видит, с ним ни слова!" Далей – сцэна, характэрная для ўсіх актаў. На змене карцін апускаецца празрыстая заслона, дзея адбываецца за ёю.

За канвой узнаўляюцца падзеі і вобразы мінулага жыцця: закаханая Таццяна, Ленскі, які памірае ад ракавога стрэлу, а на авансцэне Анегін імкнецца саўладаць з наплывам пачуццяў. Якой унутранай працы патрабуе выкананне гэтай ролі!

У фінальнай сцэне трэцяга акта музыка дасягае найвышэйшага напружання. Будуар Таццяны. Яна ўзрушана чытае ліст Анегіна і не хоча адпускаць адыходзячага на службу мужа. З'яўляецца Анегін, і пачынаецца поўнае ўнутранай экспрэсіі і драматызму па-дэ-дэ. "В тоске безумных сожалений К ее ногам упал Евгений..." Рухі танца перадаюць рухі душы. Гэта трагічны дуэт людзей, пазбаўленых ілюзій наконт магчымага будучага шчасця.

Гераіня Марыі Ліндквіст пасталела, яе ўнутраны свет стаў больш вытанчаным. Яе Таццяне ўдалося з выключнай глыбінёй перадаць сум і адчай, з якімі яна прыняла рашэнне пакінуць Анегіна, і развітальны дуэт з ім (у ролі Анегіна – Драгас Міхалцэа) яна праводзіць амаль стрымана, па-жаночаму мудра.

Таццяна Анны Валеў больш эмацыянальная, яна па-ранейшаму кахае Анегіна і часам здаецца, што яна гатовая адказаць на яго маленні. Тым мацней і трагічней успрымаецца яе рашучая і цвёрдая адмова. Паўтараецца – але з адваротным зместам – сцэна з пісьмом: цяпер Таццяна рве на шматкі ліст Анегіна проста ў ягоныя рукі.

У фінале, поўны адчаю, імкліва выбягае Анегін (Ханс Нільсан) з дому і з жыцця Таццяны:"О, жалкий жребий мой!" А Таццяна на сцэне заломвае рукі ў нясцерпным жаданні спыніць яго. Як многа можа сказаць мова жэстаў!

Артыстам Каралеўскай оперы ўдалося перадаць атмасферу і пачуцці пушкінскага рамана. Здавалася, што я гартаю старонкі "Яўгена Анегіна", некаторыя радкі проста "чыталіся" на сцэне. Не пакідала ўражанне, быццам я чую ўсё, што гавораць, шэпчуць і крычаць са сцэны артысты. Дзіўнае адчуванне на балетным спектаклі, ці не праўда?

Аншлагі на спектаклях "Анегін" у Стакгольме сведчаць пра тое, што людзі ўсё яшчэ прагнуць узнёслай красы. Прызнаюся, напачатку я сумнявалася: ці атрымаецца ў іншаземцаў раскрыць таямніцы рускай душы, зразумець геніяў рускай паэзіі і музыкі? І была ўражана тым, як моцна адчувалася на сцэне пушкінскае дыханне, якім усё было блізкім да майго ўспрымання галоўных герояў. У парыве пачуццяў я паслала Нільсану букет руж з запіскай:"Калі б Пушкін прысутнічаў на спектаклі, ён апладзіраваў бы Вам, Ханс!"

На мой погляд, спектакль атрымаўся. Прычыны – беражлівы і прафесійны падыход да матэрыялу, чуйны не толькі да Чайкоўскага, але і да Пушкіна дырыжор, удала падабраны акцёрскі ансамбль.

На жаль, "Анегін" ішоў на сцэне толькі два месяцы (15 спектакляў). Прэсшэф тэатра Турб'ерн Эрыксан (Torbjorn Eriksson) растлумачыў, што такая рэпертуарная палітыка. Такім чынам удаецца ўтрымліваць у напружанні інтарэс публікі, запрашаць артыстаў з іншых краін для ўдзелу ў пастаноўках тэатра на кароткі тэрмін і доўга не захоўваць дэкарацыі. На Каляды дзесяць разоў паказалі балет "Шчаўкунок" у харэаграфіі Пера Ісберга, а ў канцы студзеня – прэм'еру балета Джона Наймаера "Сон у летнюю ноч".

Пераклад з рускай мовы.

ХАНС НІЛЬСАН:
"Любімыя ролі – Анегін і Пер Гюнт..."

Да гутаркі з вядучым танцоўшчыкам Каралеўскай оперы мяне падштурхнула бясспрэчная харызматычнасць яго асобы. Бо ў кожным спектаклі ўсе яго рухі і позы – сродак раскрыцця вобраза. Малюнак танца і музыкальная фразіроўка надзіва дакладныя. Асабліва гэта датычыць партыі Анегіна. І першым пытаннем было, ці чытаў ён раман у вершах А.Пушкіна.

– Так, чытаў у шведскім і англійскім перакладах. "Яўген Анегін" – раман у вершах, няпросты для перакладу і разумення. Прынамсі, так адчувалася ў пачатку працы над спектаклем. Ён адлюстроўвае падзеі першай паловы XIX стагоддзя. Але шмат ад разумення герояў было ўнесена харэографам, яго разуменнем, яго інтэрпрэтацыяй.

Шмат атрымалі мы як выканаўцы і ад нашых рэпетытараў. Мы працавалі з Віктарам Валку. Ён танцаваў у гэтым балеце ў канцы 80-ых і рэпеціраваў сваю ролю з танцоўшчыкамі Джона Кранко, якія былі тут, у Швецыі, і вучылі Віктара. А Віктар, у сваю чаргу, вучыў нас...

У час пастаноўкі балета прысутнічаў таксама асістэнт са Штутгарта, які адказвае за спадчыну Кранко. У яго тэатры па сённяшні дзень беражліва захоўваюцца традыцыі майстра. У нашым тэатры захаваныя традыцыі пастаноўкі 70-ых гадоў, і ў сённяшнім спектаклі, як мне падаецца, – у большай ступені.

– Чаму яшчэ адзін балет, які расказвае гісторыю кахання?

– Гэта тое, што хвалюе. Калі б перад намі была простая гісторыя пра тое, як у фінале героі нарэшце знаходзяць шчасце, і пра гэта было вядома з самага пачатку, дык які сэнс ставіць такі спектакль? Мне падаецца, што чалавек, які прыйшоў у тэатр, хоча атрымаць крыху пакут. Інакш трэба ісці глядзець "Спячую красуню" або што-небудзь падобнае са шчаслівым канцом.

– Як вы ўспрымаеце музыку балета "Анегін"?

– Яна вельмі дакладна перадае эмацыянальны настрой. Акрамя іншых твораў, гэта фартэпіянныя кампазіцы Чайкоўскага. Яны фантастычна дапамагаюць танцаваць партыю. Узяць, да прыкладу, трэці акт. Такая страсная музыка, у ёй столькі пачуццяў, што варта толькі трапіць на музычную хвалю, каб сыграць сваю ролю. Мая партнёрка Анна Валеў – выдатная актрыса. Яна так шчыра грае! Калі ёсць працэс творчага ўзаемадзеяння, тады лёгка аддаваць назад тое, што атрымаў ад партнёра.

– Вы працуеце ў Каралеўскай оперы ўжо шмат гадоў. Што самае прывабнае, на ваш погляд, у балеце?

– Працэс знаходжання на сцэне. Гэта ўзнагарода за ўсю працу, асабліва ў тыя моманты, калі ўзнікае адзінства паміж музыкай, танцам і ігрой. Танец цудоўны, але яшчэ цікавей ствараць сцэнічны вобраз. Я думаю, гэта самае захапляльнае ў тэатры.

У нас добры калектыў, і гэта важна. Мы праводзім у тэатры шмат часу. І таму трэба мець працу, на якую ідзеш з жаданнем нешта зрабіць. Я лічу, што ў мяне гэта ёсць.

– Ці павінны вы як танцоўшчык трэніравацца кожны дзень?

– Так, у нас працоўны тыдзень з панядзелка па суботу. Дзень пачынаецца з ранішняга класа ў 10 гадзін, затым рэпетыцыі і, зразумела, спектакль.

– Калі ў вас сёння вечарам спектакль, ці павінны вы быць у класе наступным ранкам?

– Так, у 10 гадзін. У наступны дзень мы працуем, як звычайна.

– Чым вы займаецеся ў вольны час?

– Тады я дома з маёй сям'ёй. У мяне – жонка і двое дзяцей. Дзве дзяўчынкі чатырох і трынаццаці гадоў. Я імкнуся быць з імі столькі, колькі гэта магчыма. Гэта мой лепшы адпачынак.

– Ці танцуе яшчэ хто-небудзь у вашай сям'і?

– Старэйшая дачка танцавала класіку і хіп-хоп. Але цяпер ёй больш падабаецца займацца коньмі, яна бярэ ўрокі коннай язды.

– Хто вызначае лёс танцоўшчыка? Заняткі балетам трэба пачынаць у дзяцінстве, і часта гэтае рашэнне прымаюць бацькі. Як было з вамі?

– Калега майго бацькі, чыя дачка займалася балетам, сказаў: "Чаму б Хансу не пачаць займацца балетам?" Так я пачаў браць балетныя ўрокі раз на тыдзень. Мне было сем гадоў, гэта было ў Амерыцы. У нас выкладала настаўніца, якая заахвочвала заняткі танцам. Няшмат хлопцаў захаплялася балетам, і ёй, вядома, хацелася захаваць хлопчыка ў школе. Я працягваў танцаваць, і гэта ўжо быў мой выбар. Я прыехаў у Швецыю, калі мне споўнілася чатырнаццаць. Мае бацькі – шведы, але мы жылі ў Амерыцы, калі я быў дзіцём. Затым былі чатыры гады ў Каралеўскай балетнай школе і праца ў тэатры.

– Вашыя любімыя ролі?

– Анегін і Пер Гюнт.

– А цяпер я хачу распытаць пра вашу цікавую работу ў балеце "Кламаві" (харэаграфія Пера Юнсана).*

– "Кламаві" – сола, якое Пер стварыў для мяне ў 1992 годзе для фестывалю Арне Нардхейма ў Бергене. Сола для віяланчэлі працягласцю 12 – 13 хвілін – дзівосная музыка. Творчы працэс быў хуткім і насычаным – мы працавалі над Сола два тыдні, потым я паехаў на фестываль, выступіў, пасля чаго гэты балет больш не выконваўся.

І вось восенню мне патэлефанавалі Сесілія Руз і Хакан Маер, якія адказваюць за спадчыну Пера Юнсана пасля яго смерці. Яны планавалі зрабіць рэтравечар у Moderna Dansteatern і хацелі, каб я станцаваў Сола. Гэта была вельмі карпатлівая праца – аднавіць гэты твор па запісах, відэо і маіх згадках.

Некалькі гадоў Пера няма з намі, але падчас працы я зноў сустрэўся з ім і яго творчасцю. Спачатку было цяжка працаваць. Але потым, калі ўспаміны вярнуліся разам з танцам, гэта было цудоўна.

– Якія вашыя творчыя планы?

– Цяпер я адчуваю ўсё асабліва востра, можа, таму, што нядаўна мне споўнілася сорак гадоў. Мая танцавальная кар'ера набліжаецца да завяршэння.

Некалькі гадоў таму, у 2000 годзе, у мяне была траўма калена. Складаная аперацыя, вымушаны спачынак больш як на год. У такія моманты задумваешся, ці зможаш наогул танцаваць ізноў. Так прайшло некалькі гадоў. І вось мінулай восенню я атрымаў шанц выканаць партыі Грэміна і Анегіна, станцаваць пэўныя партыі за межамі тэатра. І я адчуваю, што па-ранейшаму магу танцаваць! Адчуваю сябе практычна так, як і да аперацыі.

У мяне ёсць пэўныя ідэі, але яны пакуль што не канкрэтныя. Не хачу гаварыць падрабязна, бо па натуры я чалавек крыху прымхлівы. Часта здараецца зусім не так, як запланаваў. Пажывём – пабачым. Апроч таго, у балетным свеце існуе такая істотная рэч, як узрост.

Калі буду ў форме, дык хачу танцаваць так доўга, як магчыма...

Гутарыла Ларыса Вішнеўская.

Пераклад з рускай мовы.

Фота Матса Бэкера.

* Пер Юнсан (1956 – 1998) – адзін з буйнейшых шведскіх харэографаў танца мадэрн.

Наша даведка

Імя: Ханс Нільсан.
Прафесія: танцоўшчык-прэм'ер.
Месца працы: Каралеўская опера.
Узрост: 40 гадоў.
Сям'я: жонка Сюзан, дочкі Іда і Пернiла.
Месца жыхарства: Стакгольм.

Партыі: Прынц у "Лебядзіным возеры" ў харэаграфіі Наталлі Конюс, Прынц у "Папялушцы" Фрэдэрыка Аштана, Прынц і фея Карабос у "Спячай красуні" Берыл Грэй, Альберт у "Жызелі" Эрыка Бруна, Рамэо ў "Рамэо і Джульеце", дэ Грые ў "Манон" (абодва спектаклі ў харэаграфіі К.Макмілана), Пер Гюнт у аднайменным балеце Дж.Наймаера і інш.; сола ў балетах Дж.Баланчына, Хасэ Лімона, Матса Эка, Пера Юнсана і інш. У гэтым сезоне найбольш часта танцуе балеты "Анегін", "50° North" ("Пяцьдзесят градусаў паўночнай шыраты"), вечар балетаў памяці харэографа Пера Юнсана і інш.
Планы: удзел у спектаклях "Падарожжа каралевы Крысціны", а таксама "Сон у летнюю ноч" у харэаграфіі Дж.Наймаера, прэм'ера якога – 30 студзеня 2004 года.



Сцэна з балета "Анегін". Па-дэ-дэ з 1-ай дзеі.
Таццяна – Анна Валеў, Анегін – Ханс Нільсан.

ПАРТРЭТ МАСТАКА Ў ЛЮСТЭРКУ ЧАСУ

Да 90-годдзя Паўла Масленікава (1914 – 1995)

Вера Пракапцова

Перада мной дзве фатаграфіі. На адной – малады, з пышнай кучаравай шавялюрай чалавек, які задумліва глядзіць уніз, нібыта "ў сябе", які яшчэ не вызначыўся, не знайшоў свайго "я". На другой – мудры стары чалавек з адкрытым хітраватым позіркам, які выпраменьвае імпульс-наказ усім, хто яго ведае, разумее або жадае зразумець.

Паміж дзвюма фатаграфіямі-абліччамі гэтага чалавека цэлае жыццё – жыццё-гісторыя, жыццё-творчасць, жыццё-імгненне.

Павел Масленікаў нарадзіўся ў 1914 г., за тры гады да сацыялістычнай рэвалюцыі, і пайшоў у іншы свет у 1995 г., праз чатыры гады пасля распаду Савецкага Саюза. Яго асоба фарміравалася паралельна з развіццём савецкай дзяржавы, і ў гэты рознабаковы, складаны і шмат у чым яшчэ не асэнсаваны сацыяльны працэс народны мастак Беларусі, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР Павел Васільевіч Масленікаў уваходзіў як актыўны дзеяч мастацкай культуры. Яго дзейнасць была скіравана на стварэнне нацыянальнай тэатральнай культуры, нацыянальнай сістэмы адукацыі і навукі ў галіне мастацтвазнаўства, на развіццё беларускага жывапісу.


П.В.Масленікаў. 1938.

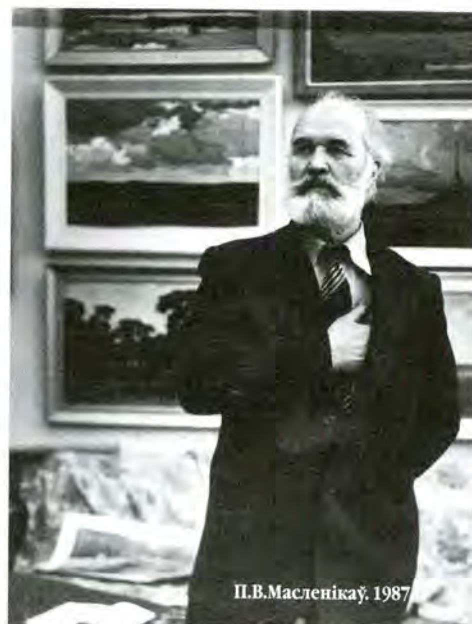
Як творца ён зведаў перыяды пошуку, асэнсавання, перыяды стварэння задуманага і перыяды расслаблення. Аднак гэтая рытмічнасць часцей за ўсё набывала поліфанічны характар, калі здзяйсненне адной задумы супадала з разгортваннем другой. Так здаралася, калі вучоба ў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе (1949 – 1953 гг.) перасякалася з прэм'ернымі пастаноўкамі спектакляў у Тэатры оперы і балета ("Бахчысарайскі фантан" Б.Асаф'ева і "Прададзеная нявеста" Б.Сметаны – 1949 г., "Салавей" М.Крошнера і "Дэман" А.Рубінштэйна – 1950 г., "Паяцы" Р.Леанкавала і "Запарожац за Дунаем" С.Гулак-Арцямоўскага – 1951 г., "Іаланта" П.Чайкоўскага і "Страшны двор" С.Манюшкі – 1952 г.), а ў Беларускім драматычным тэатры імя Я.Купалы ў гэты ж час рабілася сцэнаграфія да спектакляў "Шчасце паэта" В.Віткі (1952), "Цудоўны скарб" Маляроўскага (1949). Калі час абароны дысертацыі на вучоную ступень кандыдата мастацтвазнаўства адпавядаў часу прызначэння на пасаду рэктара Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (1960); калі адстойванне ідэі і само адкрыццё ў 1962 г. Рэспубліканскай школы-інтэрната па музыцы і выяўленчаму мастацтву (якая цяпер называецца гімназія-каледж мастацтваў і носіць імя яго настаўніка І.Ахрэмчыка) адбываліся паралельна з прэм'ерай "Джаконды" А.Панк'елі (1962) і падрыхтоўкай да другой персанальнай выставы мастака ў 1964 г., прысвечанай яго 50-годдзю (першая адбылася ў 1954 г.).

Адзін толькі пералік названых падзей паказвае значэнне дзейнасці Паўла Масленікава для развіцця мастацкага жыцця Беларусі.

Мастацтва XX ст. – вельмі шматаблічнае. Мастацкія стылі і напрамкі змянялі адзін аднаго настолькі часта, што, бывала, мастаку было складана зарыентавацца ў іх разнастайнасці і пры гэтым застацца самім сабою. У пачатку XX ст. у адносінах да вызначэння стыляў з'явілася прыстаўка неа-, а ў канцы стагоддзя – прыстаўка пост- і канчатак -ізм. Усе гэтыя "неа" і "ізмы" ўжо практычна выходзяць з мастацкай практыкі. Больш дакладна ўзважыць час, калі праявіцца і замацуецца тое, што мае вечную каштоўнасць.

Для Паўла Васільевіча Масленікава такім вечным стала прырода роднай зямлі. З эцюднікам ён аб'ездзіў і абышоў многія краіны Усходу і Захаду: Індыя, Непал і Фінляндыя, Швецыя; Алтай і Карпаты; Прыбалтыка і Крым; Італія, Францыя і Егіпет; і, безумоўна, усе куточкі роднай Беларусі.

Заўзяты вандроўнік, ён заўсёды імкнуўся да адной мэты – адлюстраванне прыроды ў пейзажах. Доўгі час ён нават не хацеў мець дачу, лічыў, што кожны раз трэба выязджаць на новыя месцы, узбагачацца новымі ўражаннямі і


П.В.Масленікаў. 1987

знаёміцца з новымі краявідамі. Шматгадовая практыка працы з натуры дазваляла хутка схопліваць "кадр прыроды", яе настрой, каларыт, каляровае гучанне. А сітуацыя для эцюда выбіралася менавіта скрозь абмежаваны "кадравы" прагляд перспектывы. Эцюды яго часта станавіліся кампазіцыйна завершанымі работамі.

У пейзажы – марскім, гарадскім, сельскім – Павел Масленікаў выяўляў вечную прыгажосць. Ён палка працаваў і рабіў тое, што любіў, – у гэтым было яго шчасце. З якім захапленнем


Сакавік. Кардон, алей. 1980.

распавядаў пра сустрэчы з прыродай! Менавіта сустрэчы, таму што ён не толькі назіраў і адлюстроўваў усё жывое – шум вадаспада, шэпт лістоты, пахрустванне шэрані і снегу. Мы нібыта чуем у яго пейзажах гукі прыроды. Ён чуў і адчуваў жыццё не толькі флоры, але і фауны. Прафесар Гурый Барышаў часта згадваў, як, будучы разам з Паўлам Васільевічам у лесе, ён раптам пачуў: "Ну, што прыйшоў? Чаго хочаш? Ідзі адсюль! Пайшоў!" Гурый Іларыёнавіч азірнуўся і ўбачыў спакойнага Паўла Васільевіча, які працягваў пісаць эцюд і размаўляць з ... ваўком, які пастаяў на ўзлеску, а потым павярнуўся і падаўся ў лес.

Не хочацца быць празмерна непасрэднай і прымітыўнай, але ў гэтым выпадку немагчыма ўстрымацца ад прыгожых слоў: жывёльная і раслінная прырода адказвала Масленікаву ўзаемнасцю, яны нібыта пранікалі адзін у аднаго, адчувалі агульны добры духоўны пачатак. У яго расказах пра паездкі і эцюды самымі любімымі словамі былі: "Дух захоплівае! Такая прыгажосць!"

Творчыя магчымасці Паўла Масленікава былі велізарныя, духоўны інтэлектуальны зарад магутны. Ён шмат чытаў, удумваўся, пераасэнсоўваў. У жыцці і працы спадзяваўся толькі на сябе. Усе неабходныя рэчы набываліся, а не браліся напракат ці ў пазыку. Ва ўсім была фундаментальнасць, дакладнасць.

Гэтая асаблівая, спадчынна-сямейная рыса гаспадара-хутараніна, самастойнага чалавека спалучалася з унутранай патрэбай пазнання, пашырэння творчых магчымасцей з дапамогай кнігі. Можа, менавіта таму ён сабраў вялікую бібліятэку і не кіраваўся пры гэтым модай ці знешнімі атрыбутамі. Кнігі збіраліся пераважна мастацтвазнаўчыя, мемуарныя, філасофскія, эстэтычныя. Кожная кніга была прачытана, прычым з алоўкам у руках.

Кніга, як адзін з сэнсаў жыцця, прысутнічае ўжо ў адной з ранніх жывапісных работ Масленікава. Гэта – партрэт дачкі. Аднойчы, калі я захварэла, бацька ўзяў эцюднік і пачаў пісаць мой партрэт, ён так і застаўся незавершаным... Сумны твар школьніцы (здаецца, я ў той час вучылася ў 1-ым ці ў 2-ім класе) прапісаны выразна, позірк звернуты за акно. Там, па вуліцы Чычэрына, на якой мы жылі і якая бярэ пачатак ад Опернага тэатра, праходзілі пасля рэпетыцыі артысты аркестра з футлярамі, у якіх адпачывалі музычныя інструменты, салісты балета з характэрнай паходкай стройнай, падцягнутай фігуры і "вывернутымі" ў пятай пазіцыі ступнямі ног. Запомнілася, як адна балерына заўсёды ішла з папяровым кулёчкам у руках і пастаянна штосьці жавала. Бацька тлумачыў мне, што яна перажыла ленінградскую блакаду і таму яе не пакідае пачуццё голаду. Другая балерына, какетліва схіліўшы галаву набок, быццам дэманстравала сваю элегантную белую авечую шубку, якая была перацягнута чырвоным раменьчыкам.

Дзяўчынка на партрэце ўглядалася ў рухі "тэатральнай" вуліцы, але позірк сталеючай асобы ўтойваў нешта сваё, асабістае. Рукі ці то аўтаматычна перабіралі нізку караляў, ці то неасэнсавана пастуквалі пальцамі па стосіку кніг, нібы па клавішах раяля, выдавалі дзіцячую непасрэднасць будучай студэнткі кансерваторыі па класу фартэпіяна.

Любоў бацькі да музыкі вызначыла мой прафесійны лёс, яго навуковая захопленасць, дапытлівасць і настойлівасць увялі мяне ў мастацтвазнаўства. Я пачала лепш разумець і яго, і складанасці адносін паміж людзьмі, у думках раіцца з ім. Нашы ўнутраныя, патаемныя размовы служаць абертонам для маіх меркаванняў і дзеянняў.

Некаторыя з жывапісных прац бацькі засталіся для мяне невядомыя. Нядаўна ў майстэрні брата Уладзіміра Масленікава я ўпершыню ўбачыла палатно, якое вядомае гледачу ў рэпрадукцыі. Карціна ўражвае сілаю імгненнага ўздзеяння. Нібыта з вышыні птушынага палёту бачыш ва ўсёй аб'ёмістасці заснежаныя горы і бездань прорвы, завоблачную вышыню і глыбіню зямных нетраў. Магчыма, мастак пранік у таямніцу ўсёабдымнасці прыроды, калі чалавек адчувае сябе маленькай кропкай усяленскага быцця. Карціна заварожвае, гіпнатызуе, залучае ў свой свет, у шматгалоснае рознавысотнае гучанне. Адчуваеш паветраную нерухомасць марознага вечара і сам нібыта аказваешся ў гэтай паветранай прасторы, чуеш звонкую цішыню горных масіваў, бачыш ззянне, водбліск апошніх дзённых промняў.

Снежныя лавіны застылі ў руху каляровага ззяння. Бела-ружова-блакітныя снежныя мазкі


Партрэт дачкі. Палатно, алей. 1955.



Місхор. Кардон, алей. 1959.



Масты праз Катунь. Палатно, алей. 1972.

ў кантрапунктычным сугуччы з матавай зеленню елак адлюстроўваюць цякучасць і адноснасць часу, у якім складана вымераць вечнасць і пераменлівасць.

Каляровая гама няяркая, вытрыманая ў строгім адзіным каларыстычным сугуччы, успрымаецца намі, гледачамі, як скрозь вуаль марознай смугі. Але ў гэтай колеравай стрыманасці можна пачуць поліфанічнае гучанне адзінай тэмы, настрой унутранага стану мастака, яго духоўнага свету.

Любоў да прыроды, жаданне пранікнуць у яе таямніцы, думаецца, вызначылі і адзін з навуковых інтарэсаў Масленікава – зварот да філасофіі Гегеля. Павел Васільевіч вельмі падрабязна, дастаткова працяглы час вывучаў асноўныя працы нямецкага філосафа. Кожнаму новаму захапленню ён аддаваўся палка і цалкам. Яму хацелася зацікавіць калег, вучняў і, безумоўна, нас, дзяцей. Мяне, зусім яшчэ юную студэнтку, літаральна прымушаў перадрукоўваць свае канспекты, у якіх фіксіраваў блізкія яму думкі Гегеля, сугучныя адчуванню прыроды тэарэтычныя выкладкі мысліцеля. Цікавы, напрыклад, такі запіс: "Мастацкае сузіранне пачалося са здзіўлення. (Чалавек, якога нічога не здзіўляе, знаходзіцца ў стане атупеласці)." "Прадметны свет (рэкі, зоркі, неба), узведзены ва ўяўленне, атрымлівае форму ўсеагульнасці". "Спачатку раскрыццём усеагульнасці служыць прырода, яе з'явы, дзе чалавек толькі прадчувае абсалютнае і робіць для сябе наглядным яго ў форме прадметаў прыроды. Тут бярэ свой пачатак мастацтва". "Веданне сябе ёсць прынцып свабоды". Пераасэнсоўваючы словы Гегеля аб тым, што "метафара – скарочанае параўнанне. Яна дае вобраз, пры гэтым апускае сэнс, які згадваецца без адзначэння ў вобразе", Масленікаў робіць асабістую выснову: "Мастацтва – гэта метафара: выява прыроднага і пачуццёвага выказвае духоўнае і чалавечае".

Бацька меў вельмі моцны характар, што дазваляла яму вырашаць многія жыццёвыя задачы. І, відавочна, складанае, насычанае многімі падзеямі асабістае быццё пацвярджалася тэарэтычна, бо ў канспекце Гегеля асобным радком запісана: "Без характару не выступае ніводная індывідуальнасць".

У гэтым захапленні філасофіяй Гегеля раскрываліся адзінства яго мастацкіх інтарэсаў, духоўнага вопыту і спробы тэарэтычна асэнсаваць заканамернасці развіцця прыроды і творчасці мастака. Гегель гаварыў: прыгожае адвечнае і аб'ектыўнае.

Здаецца, Павел Масленікаў атрымліваў энергетыку ад усяго – ад людзей, ад птушак, ад зямлі, ад неба. Ён захапляўся і захапляў іншых сваёй эмацыянальнасцю, упэўненасцю і ўменнем пераконваць. У яго было шмат вучняў, кожны з якіх быў па-свайму таленавіты, меў свой характар і асаблівае ўнутранае святло. І Павел Васільевіч імкнуўся выявіць і раскрыць іх непаўторныя здольнасці, не задушыць, а развіць тое новае, што кожны з вучняў мог прынесці ў творчую практыку і мастацтвазнаўчую тэорыю. Ён выхаваў плеяду тэатральных мастакоў, майстроў ужытковага мастацтва, мастацтвазнаўцаў.

Масленікаў значна пашырыў сістэму мастацкай адукацыі ў Беларусі: ініцыіраваў адкрыццё новых спецыяльнасцей у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце і забяспечыў арганізацыю вучэбнага працэсу неабходнай інтэлектуальнай і матэрыяльнай базай. Работа з вучнямі не абмяжоўвалася толькі вучэбнымі аўдыторыямі, часта яны прыходзілі ў майстэрню ці дадому. Згадваюцца доўгія размовы па вечарах, падчас якіх настаўнік шчодра дарыў новыя думкі, ідэі, тэмы, кнігі. Павел Васільевіч быў адкрытым і добразычлівым настаўнікам.

Бацька стаў заснавальнікам творчай дынастыі, першым інтэлігентам у родзе. Існуе вызначэнне: інтэлігент – гэта чалавек унутрана незалежны. Такім быў сам Павел Васільевіч, такімі ён выхаваў сваіх нашчадкаў. Ён шмат зрабіў для сям'і, яго дзеці і ўнукі працягваюць творчую, педагагічную і грамадска-арганізацыйную дзейнасць свайго бацькі і дзеда.



Рунь. Палатно, алей. 1974.

Я памятаю бацьку заўсёды наперадзе. Калі захрасала машына, ён першы ішоў яе выцягваць, калі пераязджалі ў новую кватэру, ён першы ішоў азеляняць тэрыторыю двара, высаджваў дрэвы і кусты, вазіў іх з лесу; ён збіраў мастакоў для паездкі на Алтай. Ён захапляў сваім прыкладам, за ім імкнуліся, але да канца вытрымлівалі не ўсе.

Масленікаў першы падараваў калекцыю сваіх жывапісных работ роднай зямлі – Магілёўшчыне. Гэта першая ў нашай краіне аўтарская галерэя, першы абласны музей, які носіць імя беларускага мастака, які нарадзіўся, вырас, сфарміраваўся і адбыўся як грамадзянін у Беларусі.

Ён ніколі не рабіў спецыяльных захадаў дзеля кар'ернага ўзвышэння, ніколі не жыў "з аглядкай". Яго не цікавіла кар'ера сама па сабе. Але ён разумеў, адчуваў свае магчымасці. І жыццё гэта падцвердзіла: таленавіты мастак, добры арганізатар, актыўны педагог, мастацтвазнавец, які грунтоўна і самастойна мысліць, дзейсны грамадскі чалавек.

Лёс сваіх работ мастак вырашыў адназначна. Павел Васільевіч Масленікаў падараваў 130 жывапісных палотнаў Магілёўскаму музею. Ён выбраў лепшыя карціны заграмаднай колькасці створаных работ. Масленікаў працаваў шмат, яго цікавіў сам працэс творчасці. На апошніх дзвюх персанальных выставах, прысвечаных яго 75- і 80-годдзю, экспанаваліся толькі работы, створаныя за пяцігоддзі, якія папярэднічалі выставам.

Што ты зрабіў у жыцці – гэта тваё. Усё, што створана і здзейснена Паўлам Васільевічам Масленікавым, будзе заўсёды заставацца ягоным. Гэта – прадвызначанасць яго лёсу.

Усе карціны, якімі праілюстраваны артыкул, знаходзяцца ва ўласнасці сям'і мастака. Друкуюцца ўпершыню. *Фота А.Спрынчана.*

З 2 па 12 лютага 2004 года ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылася юбілейная выстава народнага мастака Беларусі П.Масленікава.

Дзень анёла. Палатно, акрыл. 2000.

ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ

Спроба інтэрпрэтацыі сімвалічнага

Наталля Лазука

Кожны мастацкі твор уяўляе сабой шчырае выказванне яго аўтара. Гэтым закладваецца семантычная "пасылка" да сузіральніка, магчымасць дыялога. Мабыць, гэта адна з прычын імкнення мастака быць загадкава-шматзначным, неспасцігальным да канца. Ён імкнецца захапіць і ўцягнуць у лабірынт інтэрпрэтацый сваёй творчасці гледача, ператварыць яго ў свайго прыхільніка і суразмоўцу. Сучасная культура ўяўляецца бязмежным перапляценнем мноства супярэчлівых тэорый. У іх прасторы, быццам у люстэрку, чалавек імкнецца ўбачыць "чужы" для сябе навакольны свет, нават зазірнуць за межы аб'ектыўных рэалій – у касмічнае, трансцэндэнтнае, інтымна-духоўнае.

Прастора палотнаў жывапісца Уладзіміра Зінкевіча саткана, быццам папяровая тканіна сярэднявяковай гравюры, з безлічы разнастайных сімвалаў. Яны становяцца своеасаблівай рэальнасцю твораў мастака. Вобразы, якімі апераруе мастак, выпісаны з філіграннай дакладнасцю дэталяў. Яны складаюцца з комплексу ўяўленняў, эмоцый, якія выхаплены з рэальнага кантэксту і перанесены ў штучны свет жывапіснага палатна. Вобразы гэтыя народжаны загадкавай і блытанай павуцінай асацыяцый і сэнсавых паралеляў. Сюжэтная напоўненасць твораў Уладзіміра Зінкевіча супрацьпастаўляецца штучнаму спалучэнню адлюстраваных аб'ектаў.

Такі шлях мастака да інтэрпрэтацый уласных уяўленняў. Яго карціны нагадваюць сны з іх агульнай размытасцю і дэталізаванасцю, у якіх,



Старое віно. Палатно, акрыл. 2001.



Леапольду Стафу прысвячаецца. Палатно, акрыл. 1999.

здаецца, зашыфраваны нейкія рэальныя падзеі. Ідзе паступовае паглыбленне ў прастору карціны, і менавіта тады пачынаецца гульня гледача і мастака ў хованкі значэнняў. Кожны твор становіцца фрагментам велізарнай панарамы.

...У парку, скаваным лёгкім подыхам марозу, у ценях замкавых вежаў тояцца жаночыя постаці, і іх доўгія аксамітавыя ўборы напоўнены пылам старажытнасці. Пакінуты запалены ліхтар, звязка ключоў на цёмнай каменнай прыступцы лесвіцы... І раптам нібыта кончыкамі пальцаў адчуваеш няроўную паверхню валуноў сцяны...

...Жанчына з сабакам надвячоркам ідуць скрозь зімовы лес, і падаецца, што рыпенне снегу пад нагамі павісае ў паветры тонкай павуцінкай марознага ўзору. Мы глядзім на іх нібы праз замерзлае шкло. Здаецца, разглядаеш крыштальны шар чараўніка, дзе бачны людзі і прадметы з невядомых прастораў...

Кантрасты – галоўны мастацкі сродак Ула-

Халодная і дасканалая жамчужына, белая, цнатлівая кветка, хітрая і незалежная ад усіх кошка, мудрая і таямнічая сава, свабодная, імклівая птушка – вобраз жанчыны сустракаецца на ўсіх палотнах мастака.

дзіміра Зінкевіча. У глухім жывапісным полі палатна, што пакідае адчуванне звышматэрыяльнасці, непразрыстасці, цвёрдасці, загадкава зіхаціць паверхня вады як алегорыя чысціні і рухомасці. Або прастора карціны напаўняецца снежнай лёгкасцю тканінаў, якія раптоўна ператвараюцца ў падабенства засохлай кветкі... Металічныя прадметы не адштурхоўваюць сваёй халоднасцю і дасканаласцю, тут яны з'едзены часам і страцілі сваю цвёрдасць, атрымалі цёплы колер вохры і нейкую марозную крохкасць. Але гэта крохкасць небяспечная – з вострымі, як лязо, краямі.

Усё ў карцінах Уладзіміра Зінкевіча загадкава. Струменіцца тканіна на зграбным жаночым стане, трымціць у паветры крыло птушкі, пераліваецца поўсць звера, паблісквае доўгі дзявочы волас... Тут усё дакладна падабрана, падпарадкавана і пасуе адно да аднаго, усё лагічна да апошняй дробязі. Кампазіцыя, фактурнасць, каларыт маюць сваё эстэтычнае поле дзейнасці. Колер палотнаў Уладзіміра Зінкевіча прыглушаны, пяшчотны, пастэльны, хоць часам і ўзрываецца ўсплёскамі халоднай сінечы неба. Гэта колер скаванасці, статыкі, ён дакладна перадае эмацыйны стан мастака.

Стыль жывапісных твораў Уладзіміра Зінкевіча выпрацаваўся з асаблівасцяў графікі, станковага і манументальнага жывапісу. Багатую творчую традыцыю мастак успрыняў у сваіх настаўнікаў і паплечнікаў – Гаўрылы Вашчанкі, Мікалая Селешчука, Валерыя Славука і іншых. Шматслойная складанасць мовы Зінкевіча нараджаецца праз сукупнасць разнастайных маляўнічых эфектаў, праз перапляценне пачуццяў і логікі, ілюзіі ненадзейнасці навакольнага свету.

Героі жывапісных фантазій мастака – жанчыны, птушкі, сабакі, каты ці рыбы, сухое лісце, кветкі, каштоўныя камяні, тканіна і папера – звязаны паміж сабой сэнсавымі паралелямі і зафіксаваны ў жорсткай структуры.



Час летніх дажджоў. Палатно, акрыл. 2000.

Цікава інтэрпрэтаваць вобразы жанчын у палотнах Уладзіміра Зінкевіча. Амаль усюды яны намаляваны разам з іншымі істотамі, што ўтварае алегарычную сувязь аб'ектаў ці адлюстроўвае адну з граняў разумення мастаком-мужчынам жаночай існасці. Халодная і дасканалая жамчужына, белая, цнатлівая кветка, хітрая і незалежная ад усіх кошка, мудрая і таямнічая сава, свабодная, імклівая птушка. Вобраз жанчыны сустракаецца на ўсіх палотнах мастака. І нават калі самой постаці не бачна, яе існаванне адчуваецца па ўзроўні падсвядомага. Магчыма, гэта звязана з жаноцкай прыродай цякучай кантэкстуальнай прасторы палотнаў Уладзіміра Зінкевіча. Калі ўзнікае з аморфнага асяроддзя нейкае фізічнае цела як знак "існага", яно не мае дакладна абмежаваных граняў. Таму цяжка гаварыць пра вобразнае поле мастака як пра сукупнасць нейкіх вызначаных сімвалаў – яно адзінае, але шматзначнае, з мноствам абліччаў і асацыяцый.

У гэтай знакавай бясконцасці знікае дакладная мастацкая адасобленасць, якой характэрны эгацэнтрызм і ўласны дыктат. Гэта дазваляе мастаку пакінуць сэнсавую прастору для гледача, гарманічна суіснаваць разам з ім. Такі ланцуг – ад уражанняў ад рэальных аб'ектаў – дазваляе Уладзіміру Зінкевічу ісці шляхам інтэрпрэтацый.

Стары ліхтар. Палатно, акрыл. 1999.

Мінск XXI стагоддзя

У канцы 1982 года на старонках штотыднёвіка "Літаратура і мастацтва" (часопіс "Мастацтва" і газета "Культура" тады яшчэ не выходзілі) з'явілася адна з першых публікацый пра мастацкае аздабленне першай лініі мінскага метро.

Матэрыял называўся "Уваход у мару", быў багата ілюстраваны. Пры яго падрыхтоўцы мне давялося сустракацца з мастакамі, дызайнерамі, інжынерамі, будаўнікамі і нават гісторыкамі, археолагамі.

Сёння мінчане чакаюць, калі пачне дзейнічаць працяг другой, аўтазаводскай лініі. І самы час расказаць пра тое, якой яна бачыцца тым, хто займаецца яе будаўніцтвам і мастацкім аздабленнем.

Інтэрв'ю, якое падрыхтавала для часопіса маладая журналістка Алена Гормаш, – гэта толькі пачатак гаворкі, да якой мы запрашаем далучыцца не толькі мастакоў, архітэктараў і дызайнераў, але ўсіх чытачоў "Мастацтва".

Усе праблемы, якія будуць закранацца ў публікацыях, складуць аснову "круглага стала", куды мы запросім тых, хто непасрэдна стварае вобраз галоўнай падземнай артэрыі сталіцы. Так што далучайцеся да гаворкі. Мы чакаем вашых лістоў.

З павагаю –

Галіна Багданава-Сачанка.

У ВІТРАЖАХ "ПАДЗЕМКІ"

Размова з галоўным архітэктарам праекта ТАА "Мінскметрапраект" Уладзімірам Целяпнёвым

– На якой стадыі знаходзяцца распрацоўкі дызайнераў і мастакоў адносна новых станцый метро "Спартыўная", "Кунцаўшчына", "Каменная Горка", "Чырвоны Бор"?

– Што датычыцца стадый праектавання, то ўсе новыя станцыі амаль што скончаны. Вельмі шмат чаго ўжо рэалізавана. У прыватнасці, на былой "Ракаўскай" і цяперашняй "Спартыўнай" ужо зроблена падлога, і на "Каменнай Горцы" ідуць абліцовачныя работы. У эксплуатацыю новыя станцыі заходняй веткі метро будуць здадзены 3 ліпеня 2005 года. "Спартыўная", "Кунцаўшчына" і "Каменная Горка" цалкам увойдуць у строй, а вось "Чырвоны Бор" існуе пакуль толькі ў перспектыве, усё будзе залежаць ад горадабудаўнічай сітуацыі. "Чырвоны Бор" стане па азначанай лініі канцавой станцыяй. Пэўны час сумняваліся – ці варта працягваць метро ў Шабаны, але сёння плануецца ізноў звярнуцца да гэтага праекта.

– Якія мастакі за якую станцыю метро адказваюць? Ці размеркаваная работа па творчых групах?

– Звычайна мы прыцягваем мастакоў на "перадпускавым" этапе – для працы з надпісамі і гэтак далей. Таму пакуль я не магу сказаць на гэты конт нешта дакладнае. А вось, напрыклад, на станцыі метро "Магілёўская" хацелі зрабіць пад столлю чараду птушак у палёце, але зноў жа нядаўна давялося адмовіцца ад вобраза "птушкі над люстэркам Дняпра"...

– Наколькі я зразумела, акцэнт робіцца на функцыянальнасці, а не на аздабленні станцый, як было раней. Які выгляд будуць мець новыя станцыі?

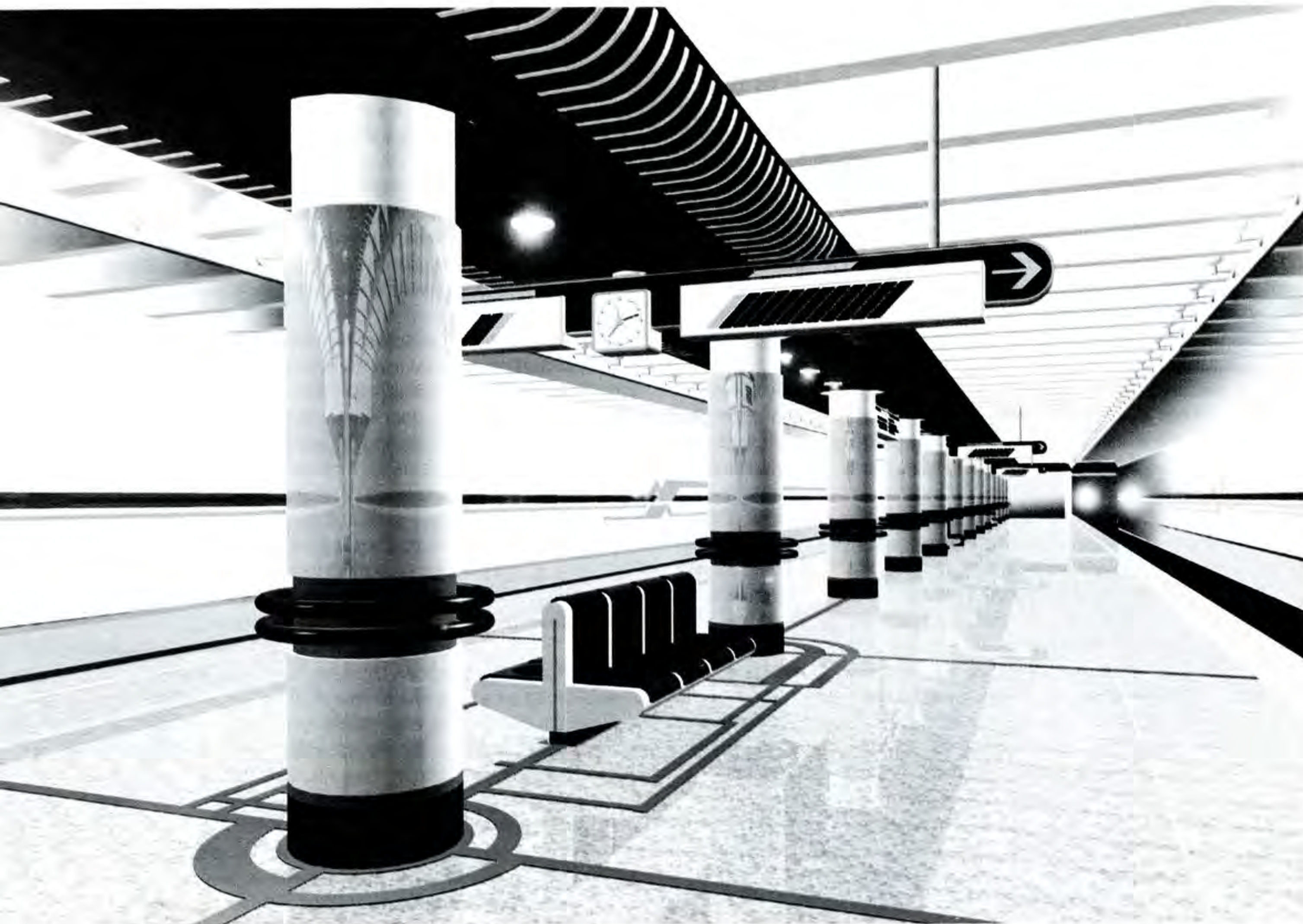
– Калі мы на савеце зацвярджалі тры станцыі, то акцэнтавалі ўвагу на тым, каб намагацца зрабіць усё сучаснымі сродкамі. Гэта было пажаданнем савета. На папярэдніх этапах мы прыцягвалі мастакоў, якія прапанавалі сваю канцэпцыю, але яна не была падтрымана. Такім чынам, на трох новых станцыях ад мастацкіх работ прыйшлі да чыста дызайнерскага, колеравага вырашэння. Станцыі вытрыманы ў рознай колеравай гаме. У прыватнасці, станцыя метро "Ракаўская" была вытрымана ў зялёна-вохрыстых тонах; праз "Кунцаўшчыну" праходзіла тэма залатой восені, бо ўсё ж такі Кунцаўшчына, па вялікім рахунку, з'яўляецца вёскай. У гаме "Каменнай Горкі" пераважае белы колер.

– З пачатку будаўніцтва першай лініі метрапалітэна прайшло 26 гадоў. Наколькі час выявіў колішнія архітэктурныя недахопы і, наадварот, каштоўнасць іх мастацкага аздаблення? Станцыі ж першай лініі мінскага метро ўнесены ў рээстр помнікаў архітэктуры рэспубліканскага значэння...

– Я лічыў і лічу, што метро – усё ж такі не карцінная галерэя, тут павінна прэваліраваць функцыя, каб усё было выключна камфортна для пасажыраў. Таму, жадаем мы таго ці не, час бярэ сваё: яго інтэрвалы не даюць нам магчымасці глядзець па баках. Сёння наўрад ці хто на "Кастрычніцкай" будзе разглядаць барэльефы на тарцовых сценах. Тое ж самае – у Маскве, дзе на станцыі "Маякоўская" – так, мастацкі твор – мазаіка Дайнекі, але калі яго яшчэ і можна неяк пабачыць з-за адносна малога наплыву пасажыраў, дык на "Камсамольскай" – прабачце, я спрабаваў, – ледзь не скінулі з платформы. Раней пам-



Праект станцыі «Кунцаўшчына».



Праект станцыі «Чырвоны Бор».

пезнае праектаванне адбывалася яшчэ і з ідэалагічнай нагоды. Ды й інтэрвалы руху цягнікоў былі большымі. Наш метрапалітэн з часам плануе перайсці на 50-секундныя інтэрвалы. У мітусні нікому няма справы да дробязяў, дэталяў...

Першая лінія, якая ўвайшла ў рэестр помнікаў архітэктуры, зроблена якасна, дастаткова тактычна, лаканічна, і яна адпавядае ў чымсьці яе "верху" – праспекту Скарыны. Там няма крыклівых, актыўных элементаў. Я лічу "Плошчу Леніна" адной з самых удалых станцый. Калі разглядаць першую лінію ўвогуле, мне больш за астатнія падабаецца "Плошча Якуба Коласа": і столь, і элегантныя калоны, дастаткова тактоўная кераміка. У мастацкім жа аздабленні станцый найбольш падабаецца работа Чурылы на станцыі метро "Акадэмія навук" – рэльефы над спускам. Засмучаюць "нерэалізаваныя" вітражы на "Інстытуце культуры". Чаму нерэалізаваныя? Там павінна было быць падсвятленне, якога, як мы бачым, няма. Вітраж без контражурнага святла – мёртвая рэч. Так і атрымалася мёртвае шкло, што дастаткова непрыемна для мастакоў-стваральнікаў...

У свой час мы прапанавалі канцэпцыю па змене дызайну першай лініі. Але нам дазвалялі займацца рэалізацыяй нашых праектаў толькі пасля таго, як завершыцца будаўніцтва ўсіх станцый першай лініі. На маю думку, гэта не зусім рацыянальна, бо на новых станцыях трэба закладваць сучасны дызайн. Але з улікам таго, каб ён змог натуральна ўвайсці ў архітэктуру, якая існуе. Час, магчымасці, матэрыялы, праца па аздабленню – усё гэта дазваляе ствараць зусім іншую, новую архітэктуру.

– У адным з вашых інтэрв'ю вы казалі пра тое, што стратэгічнымі памылкамі пры пабудове станцый першай лініі былі недастатковая ўвага да камфорту пасажыраў і невыразны інфармацыйны дызайн. На вашую думку, ці не перашкаджае хуткай арыентацыі пасажыраў сённяшняя рэклама, і ўвогуле, у якім выглядзе яна зручная?

– Наконт дызайну – так, я абсалютна згодны і адназначна лічу, што інфармацыйны дызайн павінен быць вельмі актыўным і вытрыманым па лініях: напрыклад, другая лінія вырашана ў бардовай колеравай гаме. Калі ласка. Давайце зробім першую лінію ў якімсьці колеры – зялёным, сталёвым ці блакітным... Тады чалавек адразу пасля выхаду з поезда ўжо будзе інфармаваны, на якой лініі ён знаходзіцца. Інфармацыя павінна весці чалавека, арыентаваць яго праз кожныя дзесяць метраў. А рэклама ў метро павінна мець пэўныя месцы, якія б не "перабівалі" інфармацыйны дызайн станцый. Але зусім без рэкламы нельга. Я лічу, што, напрыклад, "круг" на "Кастрычніцкай" насычаны рэкламай, але не мае дастаткова інфармацыйнага дызайну, які б дакладна вёў пасажыра па патрэбным маршруце.

– Пры выкарыстанні сучасных матэрыялаў наколькі "танным" з'яўляецца набліжанасць да лаканізму і "хай-тэку"?

– Чамусьці "ўспамінаюць" пра эканомію ды й эканоміку на апошніх этапах будаўніцтва. Дарэчы, называеш спачатку той ці іншы камень, патрэбны для каларыту, а пазней "аказваецца", што ён мае пэўны кошт, і нам кажуць – давайце ад гэтага адмовімся, а набудзем таннейшы. А калі больш танны там не падыходзіць? Вось гэткія пытанні трэба вырашаць. Сёння ў нас ёсць магчымасць перайсці на іншыя матэрыялы. Апроч прыроднага каменя ёсць італьянская плітка, метал, кераміка, металакераміка.

– Змена "местачковай", гістарычнай тэматыкі на спартыўную абумовіла тое, што былая "Ракаўская" вырашана пераважна ў ста-



Праект станцыі «Уручча».

лёвым і сіне-белым колерах, з уключэннем элементаў з паліраванай нержавейкі. Станцыя, пэўна, была цалкам перароблена дызайнерамі і мастакамі? Што ўяўляў сабой былы праект – "Ракаўская"?

– Станцыя была пабудаваная, але не аздобленая, акрамя пачатку работ па абліцоўцы падлогі. Можна сказаць, што падлогу ўжо не ўратавалі. Там былі квадратныя калоны бурштынавага колеру і цёмна-зялёная столь – ізноў-такі тэма прыроды, бо Ракаў – гарадскі пасёлак. Але з-за асацыяцый гэтай назвы з цяжкай хваробай нам было рэкамендавана перайменаваць станцыю метро. Былі прапановы перайменаваць "Ракаўскую" у "Ракаўскі тракт", але... ўлетку "Ракаўская" стала "Спартыўнай". Тэрміны здачы праекта былі вельмі жорсткія, на "Ракаўскай" пачаліся абліцовачныя работы, і нам давялося ўсё тэрмінова перарабляць. Наколькі ўдала – жыццё пакажа. У Камітэце па архітэктуры гэтую станцыю зацвердзілі, і на працягу месяца мы выдалі рабочыя чарцяжы. На "Спартыўнай" хочам прыцягнуць мастакоў-металістаў. Замест тэмы прыроды мы перайшлі да тэмы лёду і халоднага паветра.

Святло павінна быць, гэта ж – падзямелле. На першай лініі мы дапусцілі некалькі прамашак – недастатковыя асвятленне і інфармацыя. Крыху выратавалі сітуацыю на "Кастрычніцкай" – павесілі дадатковыя асвятляльнікі, але на некаторых станцыях, напрыклад, "Парк Чэлюскінцаў", рэканструкцыя асвятлення проста неабходная. Няма святла – няма прасторы. Таму ўжо на другой лініі метро мы больш уважліва ставімся да гэтага: на канцавых станцыях – "Магілёўскай" і "Аўтазаводскай" – святла хапае.

– Увогуле, актывізацыя колеру пры мінімалізме ў дэталях і функцыянальным максімалізме – пэўны знак часу?

– Крытэрый абранага колеру – непарушнасць назвы станцыі. "Уручча", напрыклад, – блакітна-сіняя станцыя, у якой адсочваецца тэма вады. Пра знак часу: мы ўжо прайшлі перыяд ад палацава-пампезнай архітэктуры да паглыблення – цалкам – у аскетызм хрушчоўскіх забудоў.

– Ці лічыце вы непрынцыповым пытанне пра канцэптуальную "перабокy" станцыі "Плошча Леніна" ў "Плошчу Незалежнасці" і наадварот? Ідэалагічная падстава назвы на старой шыльдачцы асабіста вас не бянтэжыць?

– Станцыя – яна ёсць, як бы яе ні перайначвалі. Пытанне – у самім слове "плошча". Калі захоўваць яго, дык больш-менш лагічнай была б назва "Вакзальная плошча". Плошчы Леніна зараз не існуе, таму трэба неяк "падключацца" да мясцовасці. Але ж, калі і пераймяноўваць, то, на маю думку, проста ў станцыю метро "Плошча Незалежнасці". Калі назву "Плошча Леніна" мянялі на "Плошчу Незалежнасці", Саюзу мастакоў, наколькі я чуў, быў дадзены заказ на яе аздабленне. Семчанка рабіў шрыфты, але паколькі не было фінансавання, чым гэта скончылася, я не ведаю.

– Пытанне апошняе. Верыце вы ў тое, што пасля таго, як у рабоце мінскага метрапалітэна будуць задзейнічаны новыя станцыі, словы музыкі і спевака Андрэя Макарэвіча можна будзе аспрэчыць, бо "зоркі" пачнуць ездзіць у метро?

– Цяпер вельмі шмат робіцца транспартных "развязак", і з гэтай нагоды з транспартам не будзе вялікіх праблем у выглядзе "пробак", таму "зоркі" ў метро не паедуць. Мне здаецца, на машыне зручней...

Гутарку вяла Алена Гормаш.

АВАНГАРД УЧОРА І СЁННЯ

погляд з Берліна

Алесь Тарановіч

Сёння, жывучы ў Германіі, я ўспрымаю сучаснае мастацтва інакш, чым у Беларусі. Для некалькіх пакаленняў беларускіх мастакоў, як і для мяне, Захад адчуваўся Меккай мастацтва, увасабленнем прагрэсу, узорам, да якога варта было імкнуцца. Сальвадор Далі, Хельмут Ньютан, Пікаса, Раўшэнберг – усе яны здаваліся недасягальнымі вышынямі сучаснасці. Знаёмства з рэальнасцю ўсё паставіла на свае месцы. Без перабольшання магу сказаць, што сучаснае заходняе мастацтва знаходзіцца ў крызісе.

Крызіс пачаўся, калі для мастацтва адлюстраванне навакольнага свету перастала быць асноўнай задачай, калі аксіёмай стала бесперапыннае аднаўленне мастацтва. Артэга-і-Гасет вызначаў псіхалогію мадэрнізму як "негатыўны настрой здзеклівай агрэсіўнасці, ператворанай у фактар эстэтычнага задавальнення..., які складаецца толькі з пратэсту супраць вядомага". Разам з ім заснавальнік дадаізму Трыстан Тцара гаварыў, што "сучасны мастак і не павінен ствараць нічога з таго, што называецца высокім словам "мастацтва"... Мастак – гэта той, хто сябе такім лічыць, і, каб стаць мастаком, дастаткова паказаць публіцы ўласны зад". Гэта нагадвае шматлікія заклікі "спаліць Луўр" або "скінуць класікаў з карабля сучаснасці".



Медытацыя. З нізкі «Эмансіпацыя». Алей. 1989.

Што мы сёння бачым у сучасным мастацтве? Выставы праходзяць у напаўпустых залах. Якімі б незвычайнымі ні былі акцыі мастакоў, яны не выклікаюць ніякай творчай рэвалюцыі, змены вехаў у мастацтве. Грамадства гэтага проста не заўважае. Авангард асацыюецца з разбурэннем.

Безумоўна, тэарэтычная мастацтвазнаўчая думка на Захадзе складаная і шматаблічная. Выдаецца вялікая колькасць кніг і спецыяльных часопісаў па мастацтву, дзе крытыкі спаборнічаюць у здольнасці заблытаць чытача. І пры гэтым не вылучаецца ніводнай ідэі, якая б аб'яднала людзей мастацтва. Сёння не нараджаюцца новыя буйныя імёны ў мастацтве, няма выдатных тэарэтыкаў мастацтва. Нямецкія мастакі не ведаюць прозвішчаў французскіх мастакоў і наадварот. А ў 1920-ыя гады маладая мастачка Надзя Хадасевіч, якая жыла ў невялікай беларускай вёсцы, ведала пра існаванне ў Парыжы мастака Лежэ... Гэтак жа, як для Германіі не была таямніцай праца ў правінцыйным Віцебску школы Казіміра Малевіча.

Канфлікт у сучасным мастацтве праходзіць не паміж праўдай і падманам, гармоніяй і хаосам, а паміж умеласцю і прафанацыяй яе. З нічога імкнуцца вылепіць нешта. Ствараецца ўражанне, што мастацтва існуе па схеме "show must go on" – спектакль павінен працягвацца. Як і раней, сярод мастакоў шмат эстэцкіх хуліганаў, папулістаў і проста псіхічна неўраўнаважаных людзей. Працэнт апошніх, як заўжды, высокі. Яны прыкрываюцца пытаннем: "А хто і як правядзе мяжу паміж мастацтвам і хваробай?" Многа такіх, хто прыйшоў у мастацтва, каб перадаць комплекс уласнай непаўнацэннасці. Талент мастака тут не мае ніякага значэння. Важнае ўменне знайсці спонсараў і запусціць механізм: праект напісаны адным, фінансуе яго другі, раскручвае трэці. А адрасуецца выстава ўсім і нікому.

Камп'ютэр давёў да апагея лозунг поп-арта 1960-ых гадоў: "Гэта можа кожны". Карціну жаданага памеру і сюжэта камп'ютэр выканае ў імгненне. Галоўным у творчасці становіцца ўнутраная пастава мастака, яго рэфлексія, празмернасць увагі да сябе. Самыя рэакцыйныя ідэі выступаюць пад выглядам радыкальнага аднаўлення духоўнасці. У мастацтве найважнейшым сёння лічыцца не творчасць у яе першапачатковым разуменні, а філасофія, таму што яна выказвае пяршынства сілы і факта над яскравасцю думкі, дэманструе свядомасць, якая не абцяжарана ўласнай думкаю.

"Усё, што я наплюю, – мастацтва, таму што я – мастак", – выказаўся некалькі дзесяцігоддзяў таму Курт Швітэрс. Сучаснае мастацтва нельга растлумачыць праз сутыкненне стыляў і пакаленняў. Пра гэта сведчыць і той факт, што некаторыя напрамкі авангарда на Захадзе абвяшчаюць дзейнасць папярэдніх пакаленняў пустым эстэцтвам, а саму эпоху мадэрнізму завершанай. Як прыклад, некалькі мастацкіх напрамкаў, якія актуальныя сёння ў Германіі.

"Контрмастацтва" спарадзіла постмадэрнісцкія ідэі, акцыі, што мяжуюцца з вандалізмам. Прадстаўнікі "контрмастацтва" незалежна ад свайго жадання выступаюць пад лозунгам сілы, разбурэння, жорсткасці. Я маю на ўвазе не толькі выставы міні-трупаў або такі мастацкі акт, як скідванне каровы з верталёта ў Берліне (адбылося ў 2002 г.). Гэта быў сплаў татальнага душэўнага холаду і цынізму. Жывы чалавек знік з мастацтва.

Сучаснае мастацтва цесна пераплялося з так званым мастацтвам "аўтсайдэраў" – псіхічнахворых. Апошнія ствараюць свой паралельны свет, бо існуюць у ізаляцыі (фізічнай і духоўнай) ад грамадства. Таму папулярныя ў Германіі сёння творы ў стылі "псіхапаталагічнай экспрэсіі". Часта аўтары гэтых твораў маюць мастацкую адукацыю, аднак няўстойлівы нервовы стан прымушае іх балансаваць на мяжы рэальнасці і вар'яцтва.

"Kunstwollen" – гэта імкненне мастака навязаць кучу смецця замест скульптуры, расфарбаваны фотаздымак або камп'ютэрны малюнак замест жывапісу. Такі "кактэйль" звычайна дапаўняецца цынічным зместам.

Мне здаецца, што далёка не кожная сусветная культура здольная ўспрыняць і адаптаваць ідэі еўрапейскага авангарда і мадэрнізму. Беларусь можа пахваліцца тым, што ў нашым культурным полі прыжыліся такія мастакі, як Малевіч, Кандзінскі, Эль-Лісіцкі, Шагал, Ротка, Суцін і іншыя творцы, якія паўплывалі на сусветны мастацкі працэс XX стагоддзя. В 1960 – 70-ыя гады тут выпеставалася цэлая плеяда яркіх мастакоў, якія смела эксперыментавалі са стылістыкай, манерай пісьма, колеравай палітрай, тым самым яны сталі мадэрністамі свайго часу. Іх пластычныя знаходкі актуальныя і сёння. На мой погляд, ім удалося знайсці яго беларускі эквівалент.

Даць аб'ектыўную ацэнку наступным пакаленням мастакоў складана. Можна сказаць дакладна толькі адно. Большасць мастакоў, што распачалі сваю творчую дзейнасць пасля перабудовы, адчулі вялікі ўплыў заходніх школ і напрамкаў. І тое, што ў Беларусі, як і ў іншых краінах свету, не было буйных, сусветнага маштабу творцаў, азначае, што авангард не стаў пачаткам новай рэальнасці мастацтва. Ён стаў эпілогам класічнай традыцыі.

Нядаўна адзін французскі рэжысёр сказаў: "Мы жывём у эпоху, калі няма геніяў. Трэба проста шчыра рабіць сваю справу, каб захаваць тое асяроддзе, дзе яны могуць з'явіцца".

ПАНАРАМА СЕЗОНА

Людміла Грамыка

Спектаклі для душы

Першы этап IV Міжнароднага фестывалю монаспектакляў «Я». Мінск, 30 кастрычніка–4 лістапада 2003 г.

Паўза паміж трэцім і чацвёртым Міжнародным фестывалем монаспектакляў "Я" празмерна зацягнулася. Нагадаю, фестываль гэты быў заснаваны па ініцыятыве Беларускага цэнтра Міжнароднага інстытута тэатра ЮНЕСКА ў 1993 годзе. У 2001-ым меўся прайсці чацвёрты раз. Ды распачаўся толькі пры канцы 2003-га. З-за недахопу сродкаў арганізатары вымушаны былі падзяліць яго на два этапы. Сёлета ў фестывалі прынялі ўдзел толькі беларускія акцёры з Мінска, Маладзечна, Бабруйска. Прыкладна праз год будзе паказана вялікая міжнародная праграма. Але ж ідэя і сама акцыя былі выратаваны. На чатырох сцэнічных пляцоўках прайшлі адзінаццаць спектакляў у адным з самых складаных сцэнічных жанраў – "мона". І хоць сціпласць не заўсёды ўпрыгожвае культурныя пачынанні, усё адбылося найлепшым чынам. Галоўнымі набыткамі фестывалю зрабіліся набыткі прафесійныя, духоўныя і культуралагічныя. Здаецца, насамрэч гэтага ніхто не чакаў. Невялічкая купка энтузіястаў пераважна сталага ўзросту, неспакойныя дзівакі, зацыкленыя на празе творчасці, ператваралі монаспектаклі ў яркія і ўзрушальныя "маналогі душы" выдатных майстроў сцэны: Галіны Дзягілевай, Уладзіміра Шэлестава, Жанны Зарэмбы, Валерыя Шушкевіча, Генадзя Аўсяннікава, Марыны Паповай. Да іх дадаліся і з горнасцю ім адпа-



Валерый Шушкевіч у спектаклі "Млечны шлях".



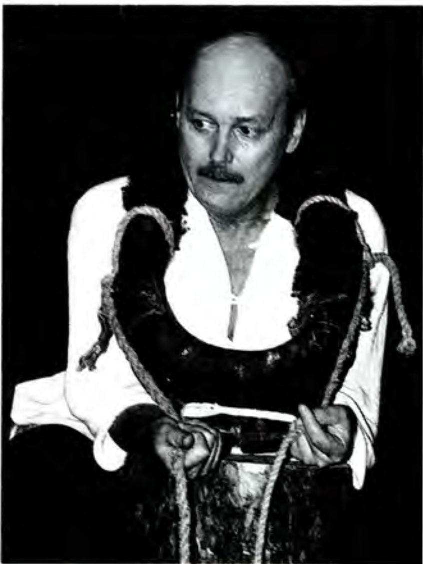
Марына Папова ў спектаклі "Рабы кахання".



Галіна Дзягілева ў спектаклі "Віленскія мроі".



Жанна Зарэмба ў спектаклі "Заступніца".



Уладзімір Шэлестаў у спектаклі "Пугачоў".



Алег Чэчэнеў у спектаклі "Сіні аўтамабіль".

вядалі больш маладыя акцёры Алег Чэчэнеў, Яўген Іўковіч, зусім маладыя Аляксандра Пацэй, Святлана Бень. Кожны прапанаваў асаблівы спосаб акцёрскага існавання ў рэжыме "мона" – на паўпустой сцэне, амаль без дэкарацый, гранічна набліжана да гледачоў. Вочы ў вочы. Узрушана. Выбухова. Натхнёна. Запаволена. Хто сказаў, што монаспектаклі – гэта сумна?

Усе без выключэння фестывальныя выступы падаліся нешараговымі. Таму было прыемна, што ніхто з удзельнікаў гэтага вялізнага інтэлектуальнага шоу не застаўся без увагі. Журы адзначыла ўсіх, дакладна размяркоўваючы па ранжыру. А паколькі агульны акцёрскі ўзровень быў высокі, вызначыць лепшага аказалася даволі складана. Безумоўнымі лідэрамі прызналі Генадзя Аўсяннікава з "Беларуссю ў фантастычных апавяданнях" паводле Я. Баршчэўскага (спецыяльны прыз журы "Народны набытак") і Уладзіміра Шэлестава, які паказаў два монаспектаклі: "Нобіль – барвяны ўладар" паводле "Сівой легенды" У.Караткевіча і "Пугачоў" па творах С. Ясеніна і А. Пушкіна (Гран-пры фестывалю). Першае месца прысудзілі Валерыю Шушкевічу, які ва ўласным "Тэатры на далонях" выканаў "Млечны шлях" К. Чорнага. Ён атрымаў таксама прыз журы прэсы, упершыню заснаваны на тэатральным фестывалі. У маладзёжнай праграме, якая ацэньвалася асобна, пераможцам быў прызнаны Я. Іўковіч са спектаклем "Білет у рай" паводле Ю.Эдліса.

Адно з самых моцных уражанняў фестывалю – выдатная літаратурная аснова спектакляў. Мы, здаецца, увогуле падзабылі, што гэта такое. А ў дачыненні да тэатра – асабліва. Выканаўцы лёгка пераконваюць, што глыбокая і сур'ёзная літаратура на сцэнічных падмостках і сёння можа быць надзвычай цікавай і прыцягальнай. Неверагодна, але праграму "Я" на гэты раз склалі творы У. Караткевіча, К. Чорнага, Я. Баршчэўскага, К. Гамсуна, С. Ясеніна, А. Пушкіна, Ю. Нагібіна. Незнарок падумалася, што разумны адукаваны акцёр, які не паглядае на сучасную "поп-драматургію" і тым больш на разбэшчанага таннымі кепікамі гледача, хутка будзе ўспрымацца як адкрыццё. Прынамсі, чаму самыя запатрабаваныя акцёры не бягуць, як астатнія, у антрэпрызу, дзе могуць зарабіць грошы, а займаюцца неўдзячнай інтэлектуальнай працай на сцэне, – не разумеюць многія.

Галіна Дзягілева адна з першых на Беларусі пачала працаваць у жанры "мона". Упарта прапануе гледачам далучацца да беларускай гісторыі, паэзіі, літаратуры. Па-новаму адкрывае малавядомыя для многіх старонкі. У Чырвоным касцёле на плошчы Незалежнасці заснавала паэтычны тэатр "Зьніч". "Зьніч" мае ўласны рэпертуар. Але як яны, некалькі чалавек, трываюць столькі гадоў на адданасці мастацтву, – невядома. Хтосьці пацісне плячыма, скажа – энтузіясты. Мне здаецца, што больш дакладна – асветнікі. На фестывалі монаспектакляў "Я" Галіна Дзягілева выконвала "Віленскія мроі" паводле ўспамінаў Юльяны Вітан-Дубейкаўскай і вершаў Надзеі Артымовіч. Узвышана, кранальна, паэтычна. Праца для сэрца, розуму, сумлення.

Марына Папова – вядомы ў Беларусі тэатральны педагог. Сама на сцэнічныя падмосткі не выходзіла дзесяцігоддзі. Разам з дырэктарам фестывалю Антанінай Міхальцовай інсцэнізавала апавяданне Кнута Гамсуна "Рабы кахання". Сыграла адзіную галоўную ролю. Сталая жанчына ў элегантным белым адзенні на амаль пустой сцэне. Мінімум белых дэкарацый – стол, крэсла, ажурны абрыс лаўкі і дрэва. Распавядае пра дзіўнае, хуткаплыннае, непадзеленае каханне. Рукі як крылы, напаўапушчаныя вейкі, доўгія пераходы па сцэне, імклівыя выбухі памяці, шчымлівыя інтанацыі голасу. Нясмелая, далікатная, прываблівая асаблівым жаночым хараством. Надзвычай выразны працэс пражывання ролі. Псіхалагічная вытанчанасць. Сучасныя акцёры так не ўмеюць.

З Мінскага абласнога драматычнага тэатра (г. Маладзечна) прывезлі два монаспектаклі. Алег Чэчэнеў – "Сіні аўтамабіль" Я. Стэльмаха і Яўген Іўковіч – "Білет у рай" Ю. Эдліса. Акцёры відавочна імкнуцца да творчай самарэалізацыі. Абодвум гэта ўдаецца. А.Чэчэнеў з рэтра-трагікамедыяй і Я. Іўковіч з антыутопіяй-маналогам значна пашыраюць жанравыя межы "Я". "Сіні аўтамабіль" – поўнаметражны спектакль па п'есе выдатнага ўкраінскага драматурга з паўнавартасным драматычным дзеяннем. "Білет у рай" – абсурдысцкая п'еса, выкананая ў стылі постмадэрнізму.

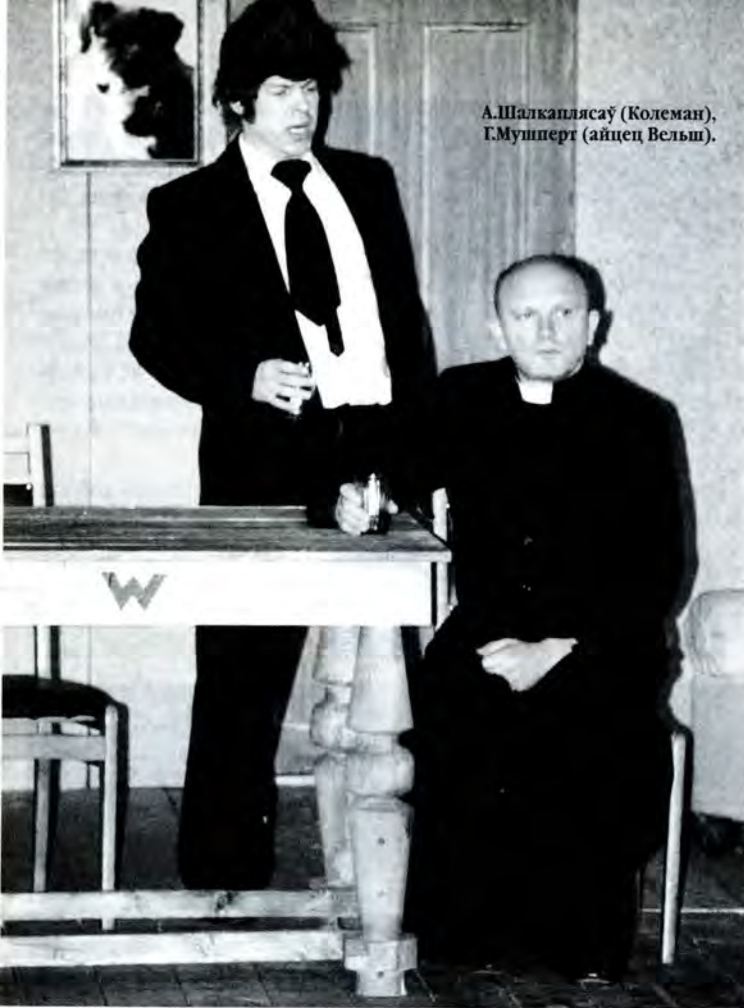
Вядома, што для акцёра, які працуе ў рэжыме "мона", зрабіць добрую інсцэнізацыю – толькі паўсправы. На фестывалі "Я" лепшае з прапанаванага гледачам было ўвасоблена з выканальніцкім бляскам.

Штосьці падобнае многія адчулі ў першы фестывальны вечар. Уладзімір Шэлестаў выйшаў на авансцэну, гранічна наблізіўся да гледачоў, зірнуў у вочы і, наўпрост звяртаючыся да нас, пачаў хутка пераказваць адну з са-





Яўген Іўковіч у спектаклі "Білет у рай".



А.Шалкаплясаў (Колеман), Г.Мушперт (айцец Вельш).



А.Шалкаплясаў (Колеман).

мых пранізлівых аповесцей У. Караткевіча. Варта было апынуцца ў плыні выдатнай прозы, сярод сюжэтных перакрыжаванняў, перакінутым на некалькі стагоддзяў назад, у іншую эпоху, варта было ўспрыняць націск пачуццяў, думак, волі пісьменніка і выканаўцы, разгубіцца і не адразу падпарадкавацца своеасаблівамy фантазійнаму прымусу! Бо надалей спектакль захапіў асаблівай атмасферай. Ад выканаўцы немажліва было адвесці позірк, і хацелася перажываць старажытную гісторыю разам з ім. Проза Караткевіча прынесла сапраўдную асалоду.

Майстра Генадзь Аўсяннікаў адкрыў невядомую большасці публікі зону беларускай фэнтэзі, якая па сіле і ўзлёту ўяўлення не горш за знакамітыя гогалеўскія "Вечары на хутары бліз Дзіканькі". "Шляхціц Завальня" паводле Яна Баршчэўскага ад Аўсяннікава – гэта рэальнае і фантастычнае ў мудрагелістым паэтычным спалучэнні. Карані гісторый – у роднай беларускай глебе, а над галавой распавядальніка – зоркі. Складана вызначыць, якім чынам акцёр яднае ў спектаклі перажытае і перасказанае – тое, што сыграна, асэнсавана душой, і тое, што перададзена з мерай інтэлектуальнага адчужэння. Але робіць ён гэта цудоўна, і галоўнае – без пафасу і напышлівасці.

Майстра Валерый Шушкевіч, які некалькі гадоў таму пайшоў з Рускага тэатра, у сваім "Тэатры на далонях" інсцэнізаваў напаўзабыты твор беларускага класіка Кузьмы Чорнага "Млечны шлях". Спектакль быў успрыняты на ўзроўні творчага адкрыцця. Трагічны лёс пісьменніка, ягоная псіхалагічна-магутная проза прагучалі са сцэны горка і адчайна. У "Млечным шляху" дзейнічае некалькі персанажаў, дакладна сыграных акцёрам. Для кожнага – свае інтанацыя, гаворка, пластыка, асаблівы мастацкі малюнак. Здаецца, хтосьці гартае перад намі альбом з лёгкімі накідамі алоўкам. За складанымі фабульнымі паваротамі гледачы сочаць без усялякіх намаганняў. У сцэнаграфіі выкарыстаны сцэнічныя метафары. Кінуты на лаўку льняны ручнік – нябожчыца ў хаце; выгладжаная да шоўку, адпаліраваная дошка – юная красуня; дарожны кій з цвікам на канцы грае і паказвае не менш, чым сам выканаўца. Моцнае ўражанне ў гледачоў выклікае фінал спектакля – са смуткам і болем вымаўленыя развітальныя словы пісьменніка, ягоны адыход у цемру.

Фестываль "Я" нечакана вылучыўся на агульным тэатральным фоне. Монаспектаклі апынуліся асобна – ад мудрагелістых задум з багатымі спонсарамі, ад надакучлівага падладжвання пад гледачоў, ад імкнення любым коштам напоўніць тэатральную касу. На фестываль нікога спецыяльна не зацягвалі. Тут усё атрымалася сціпла і ад душы. Галоўнае – разам сабраліся людзі, якія ніколі не імкнуліся зарабляць грошы на мастацтве. Яны ставяць спектаклі і самі іграюць у іх, таму што не рабіць гэтага проста не могуць.

Прыкметы быцця

"Адзінокі Захад" М. Мак-Донага. Рэжысёр Г. Мушперт. Гродзенскі абласны драматычны тэатр.

Не думаю, што рэжысёр Гродзенскага тэатра Генадзь Мушперт разлічваў на камерцыйны поспех, калі пачынаў працаваць над спектаклем "Адзінокі Захад" па п'есе галандскага драматурга М.Мак-Донага. Проста ён быў запрошаны на пастаноўку ў Польшчу і адтуль прывёз некалькі п'ес, якія ў бліжэйшых суседзяў з дальняга замежжа прайшлі выпрабаванне на публіцы. Тэатры там звычайна больш разлічваюць на ўласныя сілы, чым на дзяржаўную падтрымку. Таму, не выракаючыся мастацтва, упарта шукаюць, што цікава гледачам. На думку Г.Мушперта, кожная з запазычаных п'ес вартая падмосткаў. Ды паставіў ён чамусьці "Адзінокі Захад". Малая сцэна Гродзенскага драмтэатра штораз запоўненая "па завязку". Спектакль камерны, і гледачы ўважліва сочаць за сюжэтам і ігрой акцёраў. Г. Мушперт працуе са сваімі ўлюбёнымі выканаўцамі. Як звычайна, глыбока распрацоўвае псіхалогію герояў, уважліва сочыць за зместам. Ягоныя спектаклі ніколі не бываюць пустыя. Яны кранаюць, узрушаюць, часам выклікаюць абурэнне і абавязкова запамінаюцца. Гэта значыць, у наяўнасці ўсе прыкметы тэатра жывога. Г. Мушперт – чалавек сціплы і самарэкламай ніколі не займаецца. Таму і цікавасць да ягоных спектакляў не штучная. Выпадак унікальны: другі год запар рэжысёра запрашаюць прыняць удзел у прэстыжным Санкт-Пецярбургскім фестывалі "Балтыйскі дом". Сёлета са спектаклем "Адзінокі Захад". А рэжысёр дзеля гэтага і пальцам не варухнуў!

...На спектакль наракалі за брыдкаслоўе, ды асабліва непрыгожых выразаў, тым больш ненарматыўнай лексікі, у ім не было. Затое на малой сцэне Гродзенскага аблдрамтэатра я ўбачыла надзвычайнай моцы чалавечую гісторыю, пераказаную з гранічнай шчырасцю і магчымым у прапанаваных абставінах тактам.

...На расхінутых падмостках згодна з класічным тэатральным уяўленнем нічога выпадковага. Мосцік над рэчкай. У доме газавая пліта. Стол. Камода. Фотаздымак любімага сабакі. Крыж і стрэльба на сцяне. Далей, як і належыць, распяцце асяняе, стрэльба – выстрэльвае, з мосціка над рэчкай так і хочацца кінуцца ўніз галавой. Сабака таксама адыграе ў гэтым спектаклі не апошнюю ролю. Зрэшты, прадбачыць якую ў гэтым спектаклі наўрад ці магчыма. Гэтаксама, як і вылічыць сюжэт, які прыцягвае ўвагу гледачоў, што ў бальшыні ўжываюць апошнім часам выключна драматургічныя дысцыляты.

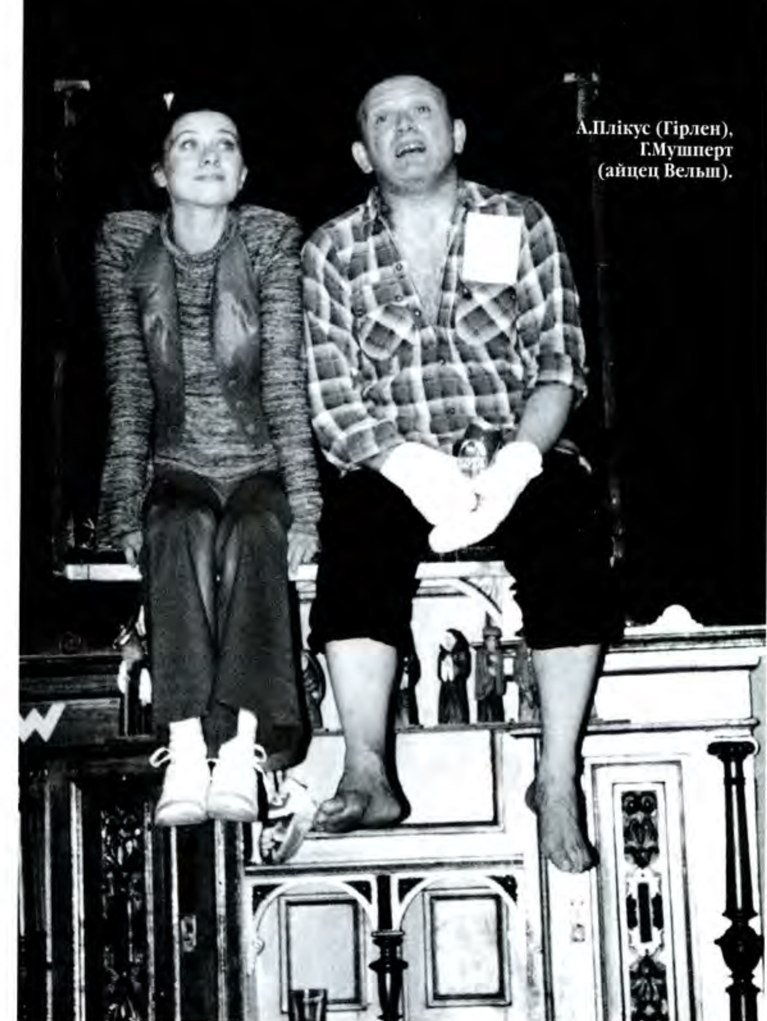
Такім чынам...У невялічкай ірландскай сям'і жыццёвую прастору ніяк не могуць падзяліць два браты – Колеман (А. Шалкаплясаў) і Вален (С. Курыленка). Прыніжаныя тупым побытам, бессэнсоўным існаваннем у адгароджаным ад свету адстойніку, маральна неразвітыя і нявыхаваныя, як бы недачалавекі, зацята ненавідзяць адзін аднаго. Здаецца, яны штосьці не падзялілі ў дзяцінстве. Даўняя крыўда цяжкім праклёнам легла на ўсё жыццё. Браты не размаўляюць – шалёна высвятляюць адносіны. Далей – болей... Вельмі хутка глядач усведамляе, што падзеі разгортваюцца пасля пахавання бацькі, якога застрэліў Колеман. Вален забойства пакрыў, але захапіў усю маёмасць і пазначыў літарай "w".

Браты непадобныя адзін да аднаго. Герой А. Шалкаплясава – з лакіраваным чорным "іракезам" і тлустымі бакенбардамі, з піжонскім шалікам, у камуфляжных штанах. Штораз узнімаецца на дыбачкі і ўхмыляецца напаказ. На ярка-зялёнай майцы героя С. Курыленкі надпіс "Are you drinking enough?" I ён "дрынкін" пры кожным зручным выпадку. Ходзіць на паўсагнутых нагах, доўга і напружана разважае. Здаецца, што ў яго кепска з інтэлектам і думкі з цяжкасцю прабіваюцца праз чарапную каробку. Вален таксама пастаянна ўхмыляецца. Нібыта дэманструе сваю далучанасць да сучасных буржуазных стандартаў – "чыз"... Калі ў гэтай кампаніі з'яўляецца Гірлен (А.Плікус) з падкрэслена вульгарнымі манерамі, а потым айцец Вельш (Г.Мушперт), які штораз "ужывае" кілішак, – робіцца жудасна. Па гушчыні і па напружанасці сюжэта ірландская камедыя чымсьці нагадвае цяжкую рускую драму "Улада цемры". (Памятаеце, закапалі дзіця, і толькі костачкі хруснулі.)

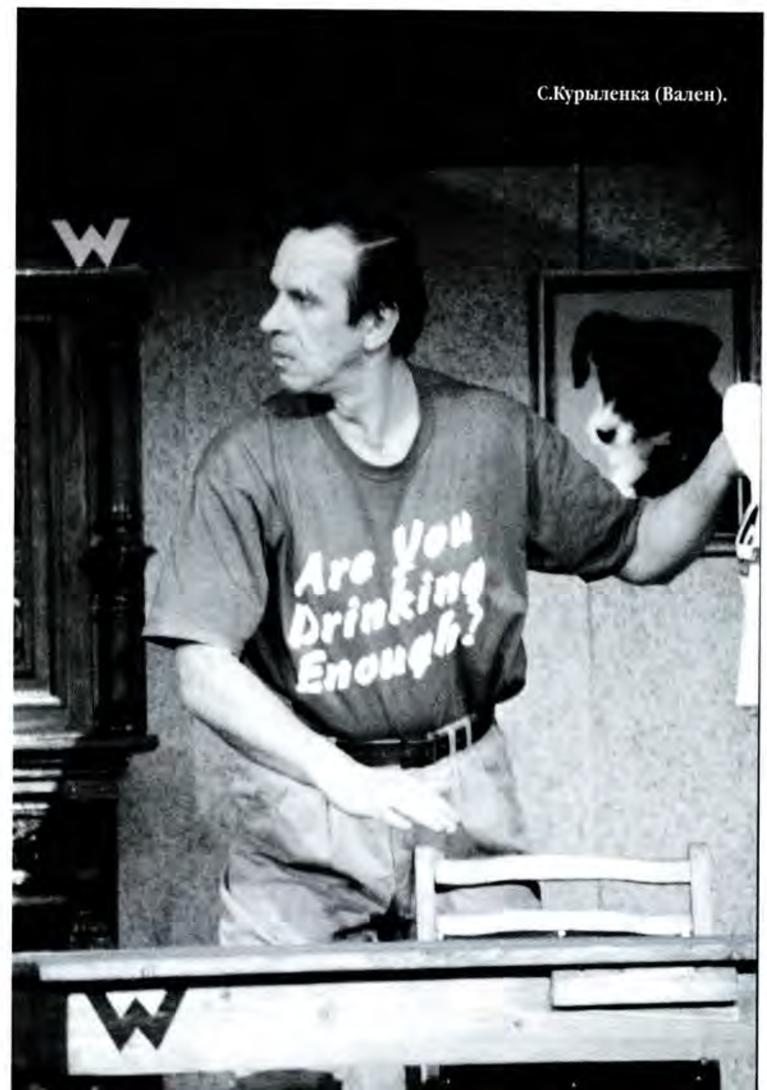
Тут таксама зло і дабро паказаны ў адкрытым супрацьстаянні, і не адразу зразумела, што перамагае. Проста згадваецца агульнавядомае: тэатр – люстэрка. Толькі перад якім тварам трымаюць люстэрка стваральнікі спектакля? Што ў ім бачна? Хто ў яго зазірае і пазнае сябе? Хто адхінаецца? А каго гэта не датычыцца? Прычыны, па якіх гэты спектакль такі прыцягальны для многіх, сумленна прааналізаваныя рэжысёрам Г.Мушпертам. Бо кожны ведае: павандруеш па нашых гарадках і вёсачках – наслухаешся гісторый, надзвычай далёкіх ад нашага напаказ і па-фальшываму рамантызаванага тэатра.

I усё ж такі – пра што Г.Мушперт? Захапленне Валена С.Курыленкі – абразкі святых. Ён збірае іх і прыгожа расстаўляе на камодзе. Раззлаваны Колеман А.Шалкаплясава неяк засоўвае ўсю калекцыю ў распаленую духоўку. Пачынаецца жудасная бойка. Каб спыніць яе, айцец Вельш апускае рукі ў кіпень. Больш немагчыма трываць! Менавіта ў гэтым імпульсіўным і вельмі чалавечым учынку ўся сутнасць адкрытай гледачам гісторыі. Яе вельмі своечасовы змест, які перарастае ў вельмі актуальнае сёння пытанне – сумленне маеце?

Далей падзеі разгортваюцца імкліва, з трагічнай наканаванасцю. "Даруйце зло адзін аднаму. Згода паміж вамі – найвышэйшае дасягненне жыцця" – пасмяротны ліст братам айца Вельша выклікае ў гледачоў апладысменты. Але гэта не напышлівы пафас – глыбокі і горкі маральны ўрок. Лекі ад здзічэння. Вось толькі выздараўленне аплачана страшным коштам самагубства. "Даруй мне", – вымаўляюць браты, і здаецца, што яны вучацца размаўляць. Менавіта ў гэты момант, нарэшце, адзначаеш, што, апроч магутнага гуманістычнага звароту, самае цікавае ў гэтым



А.Плікус (Гірлен), Г.Мушперт (айцец Вельш).



С.Курыленка (Вален).

спектаклі – партнёрства двух цудоўных акцёраў: С.Курыленкі і А.Шалкаплясава.

Ва ўсёй гэтай гісторыі ёсць яшчэ адзін вельмі істотны момант. Да якой бы меры нізасці ні дайшлі героі гэтага спектакля, у іх жыцці заўсёды прысутнічаў Бог. Ды толькі да каго звернецца па дапамогу наш сучасны разгублены чалавек? Стрэльба і крыж на сцяне невялікага дома не прапануюцца гледачам у якасці маральнага выбару. Гэта проста сумныя і трагічныя знакі чалавечага быцця.

Сорак бочак арыштантаў

"№ 13" Рэя Куні. Пастаноўка М.Пінігіна.
Сцэнаграфія З.Марголіна.
Малы тэатр пад кіраўніцтвам І.Забары.

Як ні дзіўна, але прэм'ера гэтага, самага камерцыйнага па апошнім часе спектакля, шмат разоў адкладалася менавіта з-за цяжкасцей з фінансаваннем. Ды мастацкі кіраўнік аднoй з найбольш паспяховых і папулярных мінскіх антрэпрыз Ігар Забара вырашыў не здавацца. Ён і так апошнім часам пераважна займаўся пракатам спектакляў заезджых маскоўскіх зорак. Новыя пастаноўкі ў Малым тэатры з'яўляліся рэдка, былі разлічаны на двух-трох выканаўцаў. Ды ў выпадку з п'есай Р.Куні – усё сталася інакш. Усё было пастаўлена на поспех – і невыпадкова. П'еса хваляй пракацілася па Еўропе, выклікала буру эмоцый у Маскве. У Мінску ўсе разлікі найлепшым чынам спраўдзіліся. Глядач валам паваліў на спектакль. Ішлі на вельмі папулярную і смешную п'есу Рэя Куні і на айчынных тэатральных зорак.

Думаю, што ні на сцэнаграфіі, ні на пастановачнай групе прадзюсеру гэтага выбітнага праекта эканоміць не хацелася. Таму і кампанія на спектаклі сабралася вялікая і таленавітая. Для таго, хто хоць крыху цікавіцца тэатральным мастацтвам, кожнае імя значыць многае. Пастаноўка Мікалая Пінігіна, сцэнаграфія Зіновія Марголіна – гэта, як кажуць, без каментарыяў. Пластыка і важкая частка пастановачных выкрутасаў – маладой зоркі рэжысуры Паўла Адамчыкава. Лепшы з існуючых тут майстроў па асвятленню – Сяргей Цыпкін. Папулярны тэатральны мастак па касцюмах Алена Ігруша. А таксама цудоўныя акцёры Ігар Забара, Віталь Быкаў, Аляксандр Вергуноў, Георгій Волчак і цэлая каманда купалаўцаў новай генерацыі на чале з Зояй Белахвосцік: Аляксандр Малчанаў, Ганна Хітрык, Вольга Фадзеева, Святлана Анікей. Плюс Генадзь Фамін і Святлана Нікіфарава. Было б крыўдна і несправядліва забыць хоць каго-небудзь з іх. Усё, што адбываецца на сцэне, – гэта імклівае, смешнае, гарэзлівае, хуліганскае дзеянне, у якім кожны з акцёраў вырабляецца як роўны. "Поўная бязглуздзіца" – замоўлена ў праграмцы. Здаецца, аднак, што сэнс ва ўсім гэтым усё ж такі ёсць. Нават калі не ўлічваць, што смех тут – насамрэч лепшы сябра гледачоў.

Спектакль Малога тэатра – узор сучаснай камедыі, выкананай без пошласцей, непрыстойнасцей і жаўцізны. А таму – лепшы спосаб ачысціць поры душы ад штодзённага прэсінгу бытавога хамства, стрэсаў і палітыкі. Цудоўная магчымасць адпачыць, не рызыкуючы далучыцца да гульняў усюдыіснай сучаснай папсы.

Перад гледачамі імкліва разгортваецца камедыя становішчаў. Гэтыя самыя становішчы ўзнікаюць ніадкуль, хуценька змяняюцца, разрастаюцца, нібы снежны камяк. Высокапастаўлены чыноўнік у камандзіроўцы вырашыў, што забаўляцца з маладзенькай сакратаркай значна лепш, чым прысутнічаць на планавых мерапрыемствах. Але ў нумары гатэля каханкі нечакана знаходзяць труп, заціснуты рамай на падаконніку. І тады пачынаецца сапраўдная свістапляска. Зразумела, што труп трэба некуды схаваць, вынесці, выкінуць, засунуць... Таму, што ў гэтага самага чыноўніка Рычарда Уілі (І.Забара) ёсць жонка Памела (З.Белахвосцік), якая вельмі любіць сюрпрызы; а ў ягонай палюбоўніцы-сакратаркі Джэйн (Г.Хітрык) ёсць раз'юшаны муж Роні (А.Вергуноў), які раўнуе і сочыць за ёй; а ў гатэлі працуе дасціпны Афіцыянт (Г.Волчак), які кожныя пяць хвілін прапануе паслугі ў нумар і штораз утыкае свой нос куды не трэба. Праўда, у Рычарда Уілі ёсць адданы яму Джордж Пігдэн (А.Малчанаў), які ўсіх можа выратаваць. Толькі вось і ў яго ёсць старая любімая Матуля, якая хвалюецца і накіроўвае за сынам у гатэль прыемную ва ўсіх адносінах Глэдзіс (С.Анікей). Сюды ж трапляе і жонка Уілі Памела. І як пры гэтым схаваць труп?! Персанажы спектакля па чарзе і без папярэджання з'яўляюцца ў нумары гатэля. Ды яшчэ кожны хоча некага кахаць, а труп, як высвятляецца, – вельмі нават жывы Сышчык, які проста страціў памяць.

Мікалай Пінігін свабодны ў стыхіі камедыі і выдатна робіць тое, што можа рабіць лепш за ўсіх. Прыдуманыя ім смешныя прыстасаванні, дасціпныя павароты, пікантныя сітуацыі проста немагчыма пералічыць. Спектакль можна запісваць па эпізодах і толькі здзіўляцца, якія каленцы выкідваюць усе без выключэння персанажы!

Галоўны прыкол спектакля – танцы з Целам, для таго, каб пераканаць старонніх: чалавек хутчэй п'яны, чым мёртвы. Генадзь Фамін віртуозна валодае пластыкай, па чарзе выключае рукі, ногі, галаву, тулава. Яго, нібы паліто, чапляюць на вешалку ў шафе, ён лёгка складваецца папалам і нагадвае вялізную раскалмачаную ляльку. Зрэшты, у спектаклі ўсе працуюць выдатна. Гледзячы на акцёраў, згадваеш такое напаўзабытае тэатральнае паняцце, як акцёрскі ансамбль. Ганна Хітрык жвава пратанцавала сваю ролю. Зоя Белахвосцік – праспявала, прадэманстраваўшы не толькі выдатныя вакальныя даныя, але і нейкую ўрачыстую сексуальнасць. Абаяльна і дакладна іграе сваю ролю Ігар Забара. Усіх проста захапляе Віталь Быкаў: ягоны герой – Гаспадар гатэля – гэта заўжды напаўпаклон, напаўусмешка, прыхільная зацікаўленасць, шчырае неразуменне. Больш за ўсіх вылучаецца Аляксандр Малчанаў. Хтосьці ўжо параўноўвае гэтага акцёра з зоркай расійскага тэатра Яўгенам Міронавым, хтосьці – з маладым Віктарам Манаевым. Малчанаў абрушвае на гледачоў каскад энергіі і абаяння. Працуе з такой верай, з такім бурлівым тэмпераментам, якіх, бадай што, больш і не ўбачыш на мінскіх падмостках.

Цікава, што ў гэтым спектаклі М.Пінігіна занятая залатая моладзь Купалаўскага тэатра. Парадаксальна, але менавіта ён сёння найбольш ярка і цікава адкрывае іх мінскай публіцы. Жменька зорачак, кінутая ў глядзельную залу таленавітым чалавекам.

Фота А.Спрынчана і А.Луцэнкі.

Сцэна са спектакля.

ЛЯЛЬКАМ ГОРАЧА Ў СУБОЦІЦЫ, *або Інтрыга – рухавік фестывалю*

Каменны брук, цэрквы, вузкія вулачкі, шматлюдныя плошчы, водар лаванды, шчаслівыя дзіцячыя твары, сардэчная атмасфера старажытнага горада. Садавіна, віно, марозіва і пах добрай кавы. Ён даносіцца з вулічных кавярняў, дзе сустракаюцца бесклапотныя гараджане, каб абмяняцца апошнімі навінамі. Адна з іх – Міжнародны фестываль дзіцячых тэатраў у Субоціцы. Яго гісторыя налічвае ўжо дзесяць гадоў. Летась старшынёй журы быў абраны мастацкі кіраўнік Беларускага тэатра "Лялька" Віктар Клімчук. Такім чынам, аб усіх падрабязнасцях і жарсцях, якія звычайна суправаджаюць любы значны фестываль, ёсць магчымасць даведацца з першых вуснаў.

– Віктар Ігнатавіч, з чаго пачаўся фестываль у Субоціцы?

– З нечаканасці. Я быў запрошаны на фестываль як член журы. Усе ведалі, што старшынёй будзе Генрых Юркоўскі, прафесар з Варшавы. Але ён захварэў. Маімі калегамі былі вядомыя ў сваіх краінах мастацтвазнаўцы, драматургі. Ад Сербіі і Чарнагорыі ў журы працаваў Міраслаў Радоніч, з Германіі прыехаў Олаф Берстэнгель. Славакію прадстаўляў гісторык тэатра лялек Уладзімір Прэдмерскі. Абавязкі дырэктара фестывалю выконваў Слабадан Марковіч з Сербіі і Чарнагорыі. Яны ўсе вельмі паважаныя людзі, і кожны з іх мог старшынстваваць на фестывалі. Таму прапанова ўзначаліць журы для мяне сталася прыемнай нечаканасцю. Наша праца была неверагодна напружанай. Уявіце, за дзень мы праглядалі па шэсць спектакляў! На фестываль у Субоціцу завіталі тэатры з 20 краін свету – з Балканскага рэгіёна, з Усходняй і Заходняй Еўропы, з краін поўдня, са Скандынавіі і нават з Амерыкі, штат Каліфорнія.

– Хто з'яўляецца патронам гэтага мерапрыемства?

– У Сербіі і Чарнагорыі квітнее і лічыцца прэстыжным мецэнацтва. Традыцыйна фестываль спансіруецца 2 – 3 арганізацыямі, прадпрыемствамі. Натуральна, сродкамі дапамагае Міністэрства культуры краіны. Дарэчы, у афіцыйных паперах яно значыцца як "апякун фестывалю".

– Кожны фестываль – нібы жывы арганізм: развіваецца, набывае звычкі, традыцыі, індывідуальныя рысы. Фестываль дзіцячых тэатраў у Субоціцы чымсьці адрозніваецца ад іншых? У чым яго асаблівасць?

– Для краін часткі Еўропы – Балгарыі, Венгрыі, Чэхіі, Славакіі, Румыніі (тэатр "Цындырыкі", у якім некалі працавала знакамітая Нікулеску. Цяпер яна супрацоўнічае з UNIMa ў Францыі), Італіі, Грэцыі, краін былой Югаславіі – гэта вельмі значны, папулярны фестываль. У ім таксама ўдзельнічаюць лепшыя тэатры са Швецыі, Польшчы, Германіі, Аўстрыі, Беларусі, Расіі і Украіны. Горад Субоціца некалькі гадоў таму перажыў вайну – бамбёжкі, страх, разбурэнне... Ды нягледзячы на гэты сумны факт, грошы на правядзенне фэсту знаходзіліся заўсёды. На маёй памяці, а я сачу за гэтым тэатральным святам з 1999 года, ніколі не было правальных фестываляў. Гэты фэст мае высокі статус у кантэксце фестывальнага руху Еўропы. Уражвае яго насычаная праграма – кінапрагляды, праца дыскусійнага клуба, дзе ўважліва разглядаюцца асноўныя пытанні і праблемы сучаснага тэатра, цікавыя і карысныя сустрэчы з адметнымі асобамі, творчай элітай. Працуюць выставы. На гэтым фестывалі адкрылася экспазіцыя "Лялька, маска, касцюм", падрыхтаваная студэнтамі Белградскай акадэміі мастацтваў. Памятаю, як пяць гадоў таму трупу нашага тэатра здзівіла жанравая разнастайнасць калектываў, заяўленых для ўдзелу ў фэсце: эстрадныя, цыркавыя прадстаўленні, спектаклі дзіцячых тэатраў. Але паступова лялечныя тэатры пачалі адцясняць, засланяць драматычныя і іншыя. Яны не змаглі сапернічаць з лялечнымі. Напрыклад, Македонія з часам вырашыла разам з тюгаўскімі пастаноўкамі прывозіць лялечныя. Толькі ў гэтым выпадку яны маглі неяк разлічваць на поспех і якія-небудзь узнагароды.

– Якія пачуцці выклікаюць беларускія тэатры ў дасведчанага і распешчанага еўрапейскага гледача? Увогуле, ці чакаюць там беларусаў?

– Каб аб'ектыўна адказаць на гэтае пытанне, дазволю сабе невялічкі экскурс у мінулае. У Югаславіі ведаюць Беларускі тэатр "Лялька" з 1999 года. Тады ў Субоціцы мы паказалі спектакль "Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка". Гэтая пастаноўка ўзяла амаль усе ўзнагароды фэсту: за лепшую рэжысуру, сцэнаграфію, музыку, за лепшы спектакль. Нас не адзначылі толькі ў намінацыі "Лепшы акцёр". Тэатр атрымаў запрашэнне, і праз год мы паказалі "Чароўную зброю Кэндзо". Удакладню, там не прынята два гады запар узнагароджваць адзін і той жа калектыў. Тэатр "Лялька" з Беларусі стаў адзіным выключэннем. Мы атрымалі прыз як лепшая тэатральная трупа. Чым жа мы так прываблiваем еўрапейцаў? Перш за ўсё яны адзначаюць нашу інтэлігентнасць, прыродную элегантнасць, пачуццё меры і густу. Беларускі лялечны тэатр знайшоў сваю нішу. Тэатры з Беларусі чакаюць у былой Югаславіі (шчыра кажучы, цяжка ўяўляць яе па частках, раздзеленую на кавалачкі...). Журы, публіка, знаёмая з нашым мастацтвам, заўсёды чакаюць выступлення беларусаў. Прызнаюцца, што знаходзяцца ў прадчуванні цуду, адкрыццяў. Дзякуй Богу, наш тэатр ніколі не расчароўваў сваіх прыхільнікаў. Кампетэнтнае журы аднадушна аддавала нам свае галасы, падчас абмеркаванняў падкрэслівала ўласцівыя беларусам прафесійнасць, эстэтычнасць і культуру спектакляў, дасканалую рэжысуру і сцэнаграфію, акцёрскія знаходкі.



Віктар Клімчук.

У 2000 годзе я быў запрошаны аргкамітэтам фестывалю для супрацоўніцтва ў якасці члена журы і як "селекцыянер" – для адбору лялечных тэатраў з краін былога СССР для ўдзелу ў чарговых фестывалях. З тае пары на тэатральным свяце паказаліся калектывы лялечнікаў з Мурманска, Валгаграда, Магілёва, Маладзечна. Мной былі рэкамендаваны тэатры з Каўнаса, польскага Слупска. На іх выступленні былі добрыя водгукі, што пацвердзіла слушнасць майго выбару.

Магілёўскі тэатр лялек прадставіў югаслаўскай публіцы "Чырвоны Каптурык". Ганараваліся за лепшую музыку і ў намінацыі "Лепшы акцёр". У гэтым годзе гонар Беларусі абараняў Мінскі абласны тэатр лялек "Батлейка" з Маладзечна са спектаклем "Меч анёла". Яны павезлі на радзіму ўзнагароду за ансамблевасць. Дарэчы, па выніках фестывальнага дня журы пазітыўна ацаніла арыгінальную музыку і цікавую сцэнаграфію маладзечанцаў. Абагульняючы, дадам, што беларускі лялечны тэатр каціруецца ў Еўропе найперш з-за сваёй самабытнасці і неардынарнасці.

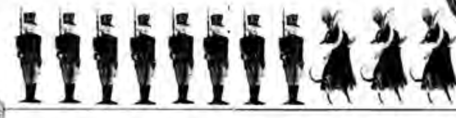
– Нагадайце, калі ласка, як разгортваліся падзеі падчас фестывалю. Ужо ад пачатку было зразумела, хто возьме Гран-пры? Паміж якімі тэатрамі была яўная канкурэнцыя?

– Гэты фестываль вылучаўся хвацка закручанай інтрыгай! І да самага фіналу ніхто не мог прадказаць яго вынікаў. Інтрыга трымала журы пад высакавольтным напружаннем на працягу ўсяго фестывальнага тыдня. Сутнасць яе ў тым, што на суд журы былі прадстаўлены тры розныя пастаноўкі вядомай казкі "Шчаўкунок" з чароўнай музыкай Пятра Чайкоўскага. Дзве – у выкананні розных па эстэтыцы тэатраў з Венгрыі і Славакіі. А трэцім быў тэатр амерыканца Джыма Гэмбэла. У венгерскім прадстаўленні занята шмат акцёраў. Славакі, акрамя музыкі класіка, выкарыстоўваюць спецыяльна напісаныя музычныя варыяцыі, гукі і шумы. У Гэмбэла шмат лялек, і ён адзін з імі віртуозна спраўляецца!

– Але хто ж перамог?

– Не спяшайцеся. На фестываль прыехаў тэатр з Чэхіі. Спектакля чэхаў усе чакалі з неверагодным хваляваннем, таму што паставіў яго знакаміты ў Еўропе І.Крофта. Яго называюць Спілбергам ад тэатра. С.Абразцоў сябраваў з І.Крофтам, цёпла пра яго пісаў у сваіх успамінах. І.Крофту добра ведаюць у тэатральных колах Фінляндыі, дзе ён з'яўляецца ганаровым акадэмікам Акадэміі тэатральнага мастацтва. У Субоціцы мы глядзелі яго пастаноўку "Медардо і Памела". Атмасфера распалілася падчас галасавання! Гран-пры атрымаў іншы тэатр...







Гран-пры фестывалю атрымаў спектакль "Шчаўкунок" Браціслаўскага тэатра лялек.

– Чаго не хапіла "Медардо і Памеле" для перамогі?

– Цуд, які ўсе чакалі, не адбыўся. Увогуле гэта цэласны, выкананы ў нацыянальных традыцыях спектакль з элементамі этнаграфіі, з песнямі. Але яму не хапала свежасці.

– Вернемся да лузгачыкаў – "Шчаўкункоў"...

– У першы дзень фестывалю глядзелі пастаноўку тэатра з Будапешта. Венгерскі, як яны кажуць, "Лузгачык" – прафесійная, дыхтоўная праца. Але яна асацыіруецца з легендарным "Незвычайным канцэртам" Сяргея Абразцова. Чаму? Па-першае, ён пастаўлены таксама 30 гадоў таму. Сапраўды, у спектаклі венграў усё выверана, прасякнута высокай рэжысёрскай культурай. Але ж падчас дзеяння не пакідала лёгкае расчараванне: адсутнасць навізны, свежасці. Мяркую, маладыя гледачы былі ўражаны. Ды толькі не прафесіяналы і крытыкі, якія бачылі на сваім вяку шмат падобных пастановак. Гэты спектакль рэанімiраваны нядаўна сучасным рэжысёрам, але акцёры засталіся тыя ж, што працавалі ў ім трыццаць гадоў таму. Глядзець усё гэта было цяжка. Журы пакінула гэту пастаноўку без абмеркаванняў.

– Дачакалася журы моманту ісціны?

– Асабіста я чакаў спектакля містэра Гэмбэла. Нас звязваюць даўнія сяброўскія адносіны. Ён прэзентаваў мне касету са сваім "Шчаўкунком", але тады ўбачанае падалося мне нуднаватым. Я хваляваўся ў Субоціцы за Джыма: гледачы, журы чакаюць цуд, а раптам не здарыцца! Гэмбэл удыхнуў у дзею душу, энергію, кураж, дабрыню. Публіка апладзіравала стоячы! Гледачы не разыходзіліся пасля спектакля, каб толькі дакрануцца да Чараўніка з Каліфорніі. Дзеці імкнуліся на сцэну, каб пазнаёміцца з ім і ўзяць аўтограф. Журы адзначыла артыстызм Джыма Гэмбэла ў асобнай намінацыі. А што да Гран-пры... Галоўную ўзнагароду Міжнароднага фестывалю дзіцячых тэатраў узяў славацкі тэатр.

– Гэта значыць, што галоўнае саперніцтва было паміж чэхамі і славакамі – паміж "Медардо і Памелай" і "Шчаўкунком"?

– Так. Гэтаму папярэднічалі надзвычай гарачыя спрэчкі! Цяжка было вызначыць лепшага.

– Якія крытэрыі ўлічваліся пры прысуджэнні Гран-пры брацiслаўскаму "Шчаўкунку"?

– Стваральнікі гэтага спектакля распавядаюць гісторыю кахання сучаснай сцэнічнай мовай, выкарыстоўваюць сучасныя выразныя сродкі. Спачатку я быў упэўнены, што грэх умешвацца ў класіку і ўплятаць у музыку Чайкоўскага іншыя музычныя тэмы і гукі. Але ўбачанае пераканала журы. Асобна напісаная музыка, фанаграма гарманічна ўвайшлі ў палатно відовішча. Напрыклад, у сцэне мышынай вайны. Тэма Расіі вырашана рэжысёрам праз вялікую матрошку. Яна раскрываецца. Адна за адной выскокваюць рознакаляровыя лялькі і ўтвараюць карагод. Венгры ў гэтай сцэне выкарыстоўвалі квяцістыя хусткі.

– Віктар Ігнатавіч, як вы лічыце, у чым сіла менавіта лялечнага тэатра? Якім арсеналам прыёмаў, выразных сродкаў ён можа заваяваць тэатралаў?

– Лялечны тэатр знаходзіцца ў няспынным пошуку. Ён вынаходніцкі, вельмі рухомы. Яго цяжка абвінаваціць у статычнасці і адміранні. Уявіце, пры дапамозе лялькі можна стварыць яскравае, феерычнае відовішча. Гумарыстычнае або лірычнае. Выкарыстоўваюцца розныя плоскасныя прасторы. Лялька рухаецца на розных узроўнях тканіны і гэтак далей.

Лялечны тэатр стаў больш татальным. Сродкі выразнасці – жывы акцёрскі план, трасцявыя і ростав ыя лялькі, марыянеткі, лялька, апранутая на акцёра, і маска – вось няпоўны арсенал сённяшняга тэатра. Лялечнікі навучыліся выкарыстоўваць шмат прыёмаў тэатра ценяў. Акцёр стварае нечаканыя формы праз цені. Гэта нібы праца фокусніка-ілюзіяніста. Уражальныя маніпуляцыі! З'явілася шмат спектакляў без слоў. Але такая форма выглядае надакучліва, і я не яе прыхільнік.

– Невербальнасць – адзіны недахоп сучаснага лялечнага тэатра?

– Паводле маіх уласных назіранняў, вызначаецца агульная тэндэнцыя – рабіць толькі візуальны малюнак ролі. А на другі план адышлі псіхалагізм, паглыбленае пранікненне ў малюнак ролі. Страчваюцца ўменне ўзаемадзейнічаць, талент партнёрства. Усё радзей бачыш добрую, зграбную ляльку. Яе замянілі акцёр або маска. Нестае цікавай сцэнаграфіі. Асабліва гэта датычыць тэатра ценяў – экран, прамень святла і плоскасная лялька. Удакладню, я маю на ўвазе не "Карагёз", нацыянальны турэцкі тэатр, дзе рукамі і целам працуе акцёр, ствараючы захапляльныя малюнкі і дзеянне. Ёсць агульныя заўвагі да рэжысуры і рэжысёраў. Са сцэны знікае канфлікт. Млявыя ўзаемаадносіны паміж вобразамі, бо рэжысёрам не расстаўлены акцэнты. У выніку – нецікава назіраць за развіццём дзеі. Страчваецца і значэнне падтэксту.

– Любы фестываль – гэта новыя творчыя знаёмствы і, адпаведна, новыя праекты... Што рэжысёр Клімчук прывёз у сваім дарожным кейсе з фестывалю?

– Дамоўленасць пра пастаноўку п'есы сербскага драматурга з Белграда Ігара Боевіча. Пакуль над ёй працуе перакладчык. Яна пра нашых сучаснікаў. Ведаю, што п'еса з поспехам ідзе на падмостках тэатраў Сербіі і Чарнагорыі.

Гутарыла Ксенія Дружкова.

КАЛАЖ І АЛЕАТОРЫКА Ў МУЗЫЦЫ XX СТАГОДДЗЯ

Таццяна Мдывані

Цікавасць да сучаснасці стымулюе вывучэнне новай і навейшай музыкі, пазначанай глыбокімі пераменамі ў стылі кампазітарскага мыслення, у трактоўцы музычнага, у характары суадносінаў новага, навейшага і традыцыйнага. Паралельна з музыкай класіка-рамантычнай эпохі музыка "вастрыя прагрэсу" паўстае як мастацтва, пагрунтаванае на некласічным уяўленні пра свет і некласічным стылі мыслення, якія ўлучаюць у сваю сістэму неадрознасць суб'екта і аб'екта, нівеліраванне межаў паміж процілегласцямі – паміж "я" і "не-я", іманентным і трансцэндэнтным, рацыянальным (лагізаваным) і нерацыянальным (валявым, недэтэрмінаваным), а таксама як музычная кампазіцыя, што ўтрымлівае гарманізацыю ў імавернаснай форме, дзе вялікая роля адведзена інтуітыўнаму, архетыповаму і да т.п. Відавочна і тое, што ў авангарднай музыцы дзейнічалі законы, уласцівыя пераломнаму часу, якія вынікалі з усведамлення кампазітарамі недастатковасці чалавечага, "я", што асацыявалася раней з развітой (класічнай) рацыянальнасцю, розумам як такім. Усё гэта абумовіла крызіс заходняга рацыяналізму ў музычным мысленні XX стагоддзя і пошукі кампазітарамі авангарднай скіраванасці цэласнай канцэпцыі музыкі, якая азначала б непарыўнае адзінства процілеглых пачаткаў на аснове гармоніі, меры. Аднак на працягу XX стагоддзя універсальнай формулы цэласнасці не знайшлі, хоць асобныя мадэлі былі прапанаваны (Д.Кейджам, К.Штокхаўзенам). Так праявіўся трагізм еўрапейскай "музычнай цывілізацыі", бо, прэтэндуючы сцвердзіць свой новы стыль навечна, яна фактычна "завязла" на праблемах сутнасці і тыпаў музычнага, "дозы" рацыянальнага ў становішчы няпэўнасці – сцёртасці, нявыяўленасці і тоеснасці супрацьлеглых пачаткаў. У гэтай асцыляцыі (хістанні) самой пазіцыі – ключ да новай і навейшай музыкі, ключ да новых форм выразу, звязаных, у прыватнасці, з цікавасцю да "парадку ў хаосе", г.зн. з алеаторыкай і калажам.

Калажная тэхніка стварала некаторую ілюзію алагізму, да якога з увагай ставіліся авангардныя кампазітары ў другой палове XX стагоддзя. Аднак калажныя "індэтэрміненты" ў цэлым засноўваліся на ўзважанасці кожнай дэталі музычнага тэксту. Напрыклад, у Сімфоніі (1969) Л.Берыо сутнасць калажа заключаецца ў спалучэнні музыкі і маўлення (урыўкі з рамана "Неназываны" С.Бекета), сама ж канструкцыя твора зусім класічная. Паводле слоў Л.Кірылінай, каштоўнасць музыкі Л.Берыо ў тым, што на фоне "татальнага тэхніцызму" кампазітар зрабіў спробу вярнуць музыцы эмоцыю і рэканструяваць класічны тып сімфанічнага жанру і формы шляхам сінтэзу новага зместу і старой формы[1]. Іншы калаж – "Калаж на тэму B – A – C – H" (1969) А.Пярта, дзе манаграма "bach" скрыта ў галасах аркестравай тканкі.

Галоўнай мэтай калажа было ўвядзенне элемента непрадказальнасці ў працэс развіцця, што асацыявалася з уяўленнямі пра творчую свабоду і давала магчымасць выйсці за межы серыйнага стэрэатыпа формы. Арганічна ўпісаўшыся ў новае ўяўленне пра музыку, а значыць, і ў новае ўяўленне пра свет, згодна з якім прырода пішацца "мовай процілегласцей", калаж стаў увасабленнем нелінейнасці як непрыядычнасці, што адводзіцца ад устойлівага плана і скразнога алгарытму музычнай структуры. Мерай такой формы была фрактальнасць, г.зн. форма як бы разрывалася інкрустацыямі, "чужымі", і яе абрысы былі ўжо не плаўнымі, правільнымі, загадзя "зададзенымі", а, наадварот, – зігзагападобнымі, "няправільнымі" і непрадказальнымі.

Аднак інкрустацыя тэксту "чужым" нечаканая толькі для слухача – кампазітар выбудоўваў форму да дробязяў (Штокхаўзен К: Telemusik, Beethausen-Stockhoven), зусім рацыянальна, хоць спосаб арганізацыі элементаў быў некласічны. Суадносіны рацыянальнага і нерацыянальнага ў музычным калажы гарманізаваліся пэўным наборам рацыянальных дзеянняў, якія былі скрыты і завуаляваны самім эфектам нечаканасці (украпанняў). Скрытая рацыянальнасць была мацнейшая за яўную (сіметрый, прапорцый) і таму ўяўляла сабой нейкі новы эстэтычны крытэрый. І ўсё ж калаж не стаў панацэяй ад засілля серыйнай рацыянальнасці, бо ён прайграваў у эстэтычным плане і ў якойсьці ступені зніжаў значэнне аўтарскага, індывідуальнага пачатку. Агульнае ж значэнне калажа ў руху да новай цэласнасці музыкі (свету) і да ўмацавання пазіцый новай, некласічнай рацыянальнасці, адкрытай для нерацыянальных фактараў, можна прызнаць пазітыўным. Па-першае, калаж падрыхтаваў глебу для фрактальнай, алеатарычнай формы і стаў прамежкавым звяном паміж строга вылічанай структурай і структурай, што дапускае "свабоду", або структуру з *незамацаваным тэкстам*. Па-другое, спецыфіка калажа заключала ў сабе новы сэнс функцыянавання музычнай кампазіцыі, цэнтраваны ідэяй імправізацыі, якая гарманізавалася мерай у выглядзе верагоднасці. Па-трэцяе, калажная "логіка" адкрыта супрацьстаяла серыйнай і тым самым дэманстравала недастатковасць некласічнай *дадэкафоннай* рацыянальнасці для выражэння ўнутранага, творчага пачатку.

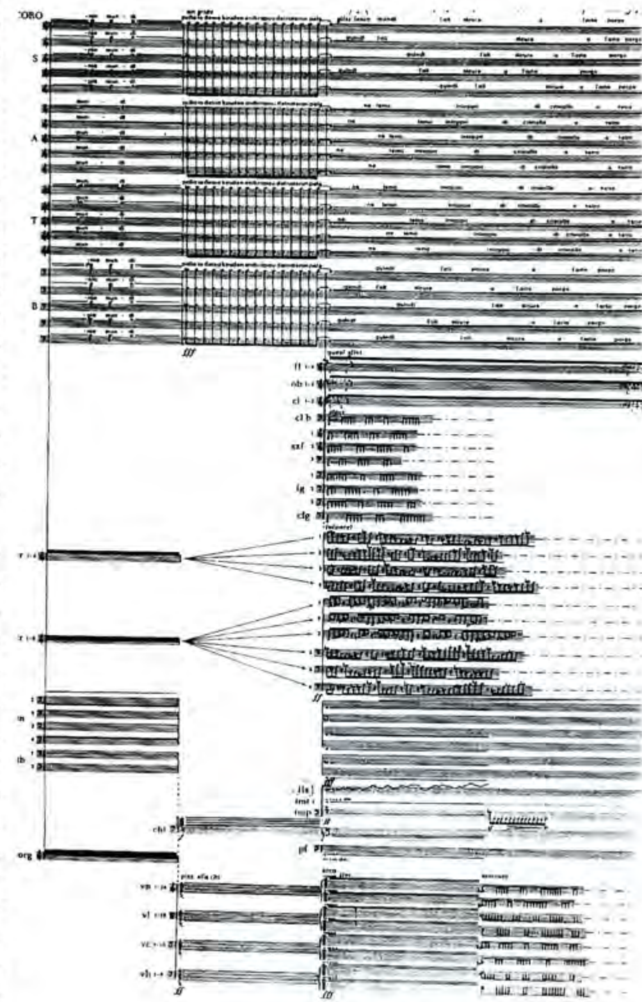
На змену калажу прыйшла алеаторыка, якая трапіла ў поле зроку еўрапейскіх кампазітараў з "Музыкай пераменаў" Д.Кейджа (твор напісаны пад уздзеяннем філасофіі дзэн, якую Кейдж вывучаў у Калумбійскім універсітэце). У 1957 г. К.Штокхаўзен і П.Булез ствараюць свае індывідуальныя тыпы алеаторнай кампазіцыі, якую яны атрыбутавалі паняццем "адкрытай формы", г.зн. формы, што кожны раз мае новы варыянт выканання – "Клавіршцюк – XI" і "Трэцяя саната". Аднак неўзабаве П.Булез напісаў артыкул "Alea", у якім некантраляваны выпадак зазнаў рэзкую крытыку: "У мае замыслы не ўваходзіць штохвілінна змяняць твор, каб ён прадставаў кожны раз у абсалютнай навізне, але я стараўся змяніць пункт гледжання на яго перспектывы, пакідаючы нязменным фундаментальны сэнс... Гаворка ідзе пра павелічэнні, памнажэнні таго, чым твор з'яўляецца рэальна"[2].

Алеаторыка ў П.Булеза – гэта "кіроўны" выпадак, калі аснова, фундамент нязменны, тады як элементы свабодна перамяшчаюцца, але не адвольна: сама змянняльнасць задумана кампазітарам, аднак выканавец быў свабодны ў выбары. Усё гэтая форма свабоды і насцярожыла кампазітара, бо вызваляла ад адказнасці за эстэтычны вынік і нішчыла "неабходныя інгрэдыенты сапраўднай мастацкай творчасці: рэфлексію, індывідуальны мастацкі замысел..." Іншая "адкрытая форма" ў К.Штокхаўзена, дзе больш некантраляванай выпадковасці ("Плюс-мінус", 1963), але поўнай адвольнасці таксама няма.

Такім чынам, алеаторыка спарадзіла новыя формы канструявання матэрыялу, аднак мысленая спачатку як апазіцыя серыйнасці, усё ж не разбурыла, а толькі падарвала аўтарытэт уласна серыйнага мыслення[3]. Папярэднікамі алеаторыкі ў XX стагоддзі з'явіліся індэтэрмінаваныя тыпы спеваў (Sprechstimme, parlando), агогіка (ad libitum, rubato), тэмп (пастаянна пераменны), тэхніка груп, якая заснавана на калектыўным узаемаразуменні і пры яго адсутнасці і якая дапускае новы варыянт пры паўторы, а таксама "квазіаматорыка" ў музыцы К.Дэбюсі (Ю.Кудрашоў)[4]. У цэлым і кантраляваная і некантраляваная алеаторыка шмат у чым вызначаецца ступенню "чуцця" свабоды ў выканаўцаў, якія воляй-няволяй выступаюць у якасці аўтараў твораў. Разам з тым фіксацыя алеаторыкі, што выяўлялася пры аналізе тэксту, разыходзілася са слыхавым успрыманнем, не падрыхтаваным да ўсведамлення такой "логікі". У сувязі з гэтым на ўзроўні ўспрымання *з'ява алеаторыкі* азначаецца намі паняццем *"дэтэрмінісцкага хаосу"* (як спецыяльна задуманага кампазітарам – "прыродай"), тады як *алеаторыка* формы – паняццямі *фрактальнай* ("разарванай", неўпарадкаванай, зігзагападобнай) формы і *фрактальнага* (працэсу) *развіцця*.

Алеатарычны пачатак пранік у музычнае мысленне авангардных кампазітараў (у аспекце разгляду выпадковасці) як выражэнне свабоды, як па мастацку апраўданы спосаб укараннення нерацыянальнага ў рацыянальнае. Сярод іх – В.Лютаслаўскі, В.Ф.Данатоні, К.Пендэрэцкі, Д.Лігеці, Л.Берыо, Р.Шчадрын, С.Губайдуліна, Э.Дзянісаў, А.Шнітке, С.Картэс, А.Мдывані, Д.Смольскі, В.Кузняцоў, А.Літвіноўскі, якія падышлі да алеатарычнага феномена з розных пазіцый: формы, матэрыялу, прынцыпу кампазіцыі. Пры гэтым аб'ядналым фактарам пачатку тая ці іншая форма алеаторыкі спецыяльна "сачыняецца" *гэтым кампазітарам для гэтага твора. Такім чынам сама алеаторыка цэнтруецца новым некласічным тыпам рацыянальнасці, прытым рацыянальнасці расшыранай за кошт увядзення ў яе структуру нерацыянальнай кампаненты – апраксімацый, "выпадковасцей", "замазвання першых доляў" такта і г.д.* Выражэннем некласічнасці ў алеаторыцы як стылі мыслення сталі: 1) "разбалансіроўка" матэрыялу, калі пасядоўнасць музычных "падзей" (з'яў) задумана і адпаведна рэалізавана кампазітарам як адвольнае размеркаванне іх у часе; 2) пазбяганне паўтораў; 3) высотная і рытмічная неадназначнасць – своеасаблівая поліверсійнасць формы; 4) атрыбутыўнасць фактару нечаканасці; 5) скрытасць аб'ектыўных асноў структуравання ад непасрэднага бачання, г.зн. атрыбутыўнасць няяўнай рацыянальнасці. У цэлым у алеаторыцы праявілася адзінства шматстайнага – стыхійнага і дэтэрмінаванага, дзе рацыянальнае ёсць і замысел, і глыбакалеглая ідэя, тады як нерацыянальнае ёсць "адвольнае" чарганне музычных падзей, іх нечаканасць і непрадказальнасць.

У беларускай музыцы алеаторыка знайшла разнастайнае выкарыстанне, аднак без тварэння алеатарычнай формы. У араторыях "Песні Хірасімы" Д.Смольскага, "Памяці паэта" С.Картэса, у вакальна-сімфанічным дзеянні "Тукан-



К.Пендэрэцкі. Касмагонія, 1970.

не вясны" Л.Шлег, у Пятай сімфоніі "Памяць зямлі" А.Мдывані, у "Цэзіі – 137" В.Кузняцова, у "Стронцыі – 90" С.Бельцюкова алеаторыка ахоплівае сферу сродкаў выразнасці і выканальніцкіх прыёмаў, дзе дамінуе апраксіматыўнасць гукавышыняў. Так, у С.Картэса выкарыстоўваюцца няясныя стукі, удары па грыфу, за падстаўкай, патрэсхванні col legno, што ўтвараюць своеасаблівыя гукавыя калізіі дзеля адметнай эмацыйнай атмасферы. У вакальнай партыі самакаштоўнасць набывае няяснае і ў чымсьці хаатычнае шаптанне хору, якія разам з інструментальнымі апраксімацыямі ўдзельнічае ў стварэнні абвостранай, гранічнай выразнасці. Трэба адзначыць, што кампазітар першым у Беларусі ўвасобіў алеатарычны прынцып музычнай тканіны ў буйным жанры вакальна-сімфанічнай музыкі.

Апора на фізічныя ўласцівасці гуку характарызуе камерную кантату "Песні Хірасімы" Д.Смольскага. Тут пераважаюць гукавыя "плямы", "палосы", "кропкі", якія нібыта вырастаюць з шумавых элементаў. Імкненне да агульнага эмацыйнага ўражання, спароджанага гукам, да гукавай фарбы і як экспрэсіўнай напоўненасці – вось задача, найважнейшая для кампазітара.

Існуе меркаванне: калі партытура алеатарычнага твора прыгожа выканана графічна, то яна павінна і добра гучаць. Музыка да вока, але і да слыху і сэрца.

Алеаторыка і калаж як атрыбуты еўрапейскага авангарднага музычнага мыслення выклікалі шквал абурэнняў у свеце музыкі. Аднак хутка настала перасыць некантраляванымі выпадкамі і апраксімацыямі. Стала відавочна, што спантаннае не вырашае праблемы новай, цэласнай канцэпцыі музыкі, бо празмерна пашырае сферу нерацыянальнага, стыхійнага на шкоду і рацыянальнаму, і самой цэласнасці (музыкі). Таму музычны "футурызм" ужо ў 1960-ыя гады сыходзіць са сцэны, не замініючы звычайным прыёмам кампазітарскай дзейнасці. Асобныя ж творы, што адносяцца да разрады радыяльных кампазіцый (Трэцяя саната П.Булеза, "Цыклы" К.Штокхаўзена, "Флюарэсцэнцы" К.Пендэрэцкага) сталі своеасаблівымі помнікамі эпохі музычнага авангарда.

---

[1]Калажную тэхніку выкарыстоўвалі таксама К.Штокхаўзен, А.Пярт, А.Шнітке, Д.Смольскі. Калаж прыйшоў у музыку з літаратуры і жывапісу. У рамане "Няшчасны выпадак" П.Дэкса ў тэкст украплены выразкі з газет, якія "ламаюць" форму. Л.Андрэеў называў такую тэхніку "гульнёй у адмаўленне межаў". У жывапісе (Эрнст) калаж сцвердзіўся ў пачатку XX стагоддзя. Ён аказаўся метафарай іншага кшталту: яго задача – здзівіць, шакіраваць, надаць момант выпадковасці, непрадказальнасці (Х.Міро).

[2]Яшчэ раней алеаторыку выкарыстоўваў А.Берг. На наш погляд, прыярытэт належыць усё ж Ч.Айвзу, які ўжыў, а дакладней, увёў метрарытмічную алеаторыку – своеасаблівую політэктоніку, "ссоўваючы" і "рассоўваючы" час у інструментальнай п'есе "Пытанне, што засталося без адказу" (1908). Несупадзенне тактаў захоўваецца да канца (64/65 тт.), алеатарызацыя ж часу пачынаецца з 27 такта (зрух на палову такта, потым на адзін такт; так званыя "плаваючыя такты").

[3]Т.Золазава вылучае такія тыпы алеаторыкі: 1) высотную; 2) часовую; 3) тэматычную; 4) формы-структуры; 5) фігура-фонавую, поліфанічную; 6) драматургічную; 7) развіцця.

Іншая класіфікацыя ў Э.Дзянісава: 1) форма стабільная, але яе асобныя элементы мабільныя; 2) структуры стабільныя, але паміж імі ўстанаўліваюцца ўзаемаадносіны, якія прадугледжваюць пэўную множнасць рэалізацый; 3) мабільныя і структура, і сама форма.

[4]На думку Т.Золазавай, да "еўрапейскай" алеаторыкі амерыканскія кампазітары Кейдж, Фельдман, Браўн шмат эксперыментавалі ў галіне "выпадку", уключаючы "музычны тэатр", элементы свабоднай тэатралізацыі і да т.п. На пачатку XX стагоддзя ў Еўропе "алеатарычным" быў дадаізм (тэатр, літаратура, балет).

НАТАЛЛЯ МІХАЙЛАВА:
"У мяне скрабінаўскае ўспрыманне музыкі..."

Гутарка з галоўным дырыжорам і мастацкім кіраўніком Дзяржаўнага камернага хору Рэспублікі Беларусь

Прафесійных хароў у нашай краіне няшмат. Але нават сярод іх Дзяржаўны камерны хор, які мае велізарны рэпертуар і ўвесь час нястомна аднаўляе яго, вызначаецца найвысокай выканальніцкай культурай.

Неаднойчы з вуснаў прафесійных музыкантаў і вядомых беларускіх кампазітараў мне даводзілася чуць такое меркаванне: калі хор пад кіраўніцтвам Наталлі Міхайлавай возьме ў работу пэўную харавую партытуру, дык можна не сумнявацца, што сцэнічнае ўвасабленне яе будзе вельмі блізкае да ідэальнага. Бо глыбіня разумення задумы кампазітара і паэта, абертоны сэнсу кожнага сказа і кожнай ноты, кожнага штрыха партытуры будуць не толькі належным чынам ацэнены, заўважаны, але і ўвасоблены ў канцэртным выкананні. Невыпадкова беларускія кампазітары з вялікай ахвотай аддаюць у рукі Н.Міхайлавай свае харавыя опусы.

Высокапрафесійны калектыў і асабліва ягоны кіраўнік і лідэр заўсёды выклікаюць цікавасць і жаданне ўбачыць кухню прафесіі зблізку. З якіх кампанентаў складаецца майстэрства? Што радуе і што засмучае сёння артыстаў хору? Пытанняў у мяне было шмат. А канкрэтная нагода для нашай размовы была такой: на пачатку кастрычніка 2003 года Дзяржаўны камерны хор РБ адзначыў сваё пятнаццацігоддзе.

– На некалькіх канцэртах вашага хору як глядач я сядзела ў першым радзе. І бачыла – няхай сабе ў профіль – ваш твар. Гэта было, скажу вам шчыра, захапляльнае відовішча. У некаторыя моманты можна было нават і не слухаць музыку. Па-першае, гэта быў тэатр аднаго акцёра. Рукі дырыжора, пастаць і твар, вочы падаваліся своеасаблівым магнетычным, эмацыянальным і сэнсавым цэнтрам, куды сыходзіліся позіркі артыстаў. Цэнтрам, які кіруе плынню музычных эмоцый. Адчувалася, што ад працэсу калектыўнага музіцыравання і вы, і хор атрымліваеце велізарнае творчае задавальненне. Безліч эмоцый! Надзвычай выразная міміка. І вытанчаная, амаль балетная пластыка. І такое ўражанне, што вы ў працэсе выканання спявалі самі...

– Сапраўды, у дзяцінстве ў Краснадары я займалася балетам. Тры ці чатыры гады. Былая балерына вяла заняткі, займалася з намі класікай. Увогуле заняткі балетам выхоўваюць вельмі важную якасць – свабоду адчування сябе ў прасторы. Свабоду выяўлення пачуццяў без слоў. І цяпер вельмі часта на рэпетыцыях я даю хору асацыяцыі, звязаныя з рухам.

А наконт спеваў... Сапраўды, спяваю. Бо пачынала, калі кіраўніком хору быў Ігар Мацюхоў, як хормайстар і артыстка хору. Калектыў фактычна нараджаўся на маіх вачах. Я прыйшла сюды студэнткай трэцяга курса Белдзяржкансерваторыі.

– А што было да кансерваторыі?

– Музычнае вучылішча ў Краснадары. Там і цяпер жывуць мае бацькі. Бацька, ваенны, па нацыянальнасці – рускі. Мама мая – беларуска, родам з Хойнікаў. У сям'і было дзесяць дзяцей. Шасцёра з іх зрабіліся прафесійнымі музыкантамі. Чацвёра – музыканты-аматары. Калі ў Хойніках збіраліся наша сям'я і сваякі, дык атрымоўваўся музычны калектыў у складзе сарака чалавек. У нас былі і свой хор, і свой аркестр. Мама па спецыяльнасці – харавік-дырыжор. Уражанні дзяцінства былі такія моцныя, што паўплывалі на ўсё далейшае жыццё. Хатнія універсітэты засталіся ў памяці назаўсёды.



Я хацела быць піяністкай. Скончыла музычную школу. А Краснадарскае музычнае вучылішча заканчвала ўжо як харавік-дырыжор. Там, на Кубані, пачала займацца вакалам. У мяне быў выдатны педагог-дырыжор Святлана Аляксандраўна Лук'янчанка. Рукі, вакал – гэта ўсё ад яе...

Маміны беларускія карані паўплывалі на тое, што набываць вышэйшую адукацыю прыехала ў Мінск. Тут вучылася ў Ганны Паўлаўны Зелянковай, якая ў свой час выхавала такіх славутых беларускіх харавых дырыжораў, як Аляксей Кагадзееў, Міхась Дрынеўскі, а таксама шэраг цудоўных педагогаў музычных вучылішчаў і ВНУ. У кансерваторыі студэнт павінен ужо не рамяству вучыцца, а авалодваць рознымі музычнымі стылямі.

– Якім згадваецца вам той час, калі кіраўніком камернага хору быў знакаміты дырыжор Ігар Мацюхоў? Пэўны час калектыў так і называлі – "хор Мацюхова"... Ён здаваўся сапраўды харызматычнай асобай.

– Зразумела, гэты калектыў стварыў Мацюхоў. Гэта ягонае дзецішча. Спачатку ў калектыве было 16 чалавек і ён называўся "Мінскі камерны хор". Мацюхоў, чалавек надзвычай эмацыянальны і глыбокі, узначальваў гэты калектыў з 1988 па 2000 гады.

Шмат цікавых людзей працавала ў калектыве. Напрыклад, дырэктар хору Андрэй Лапцёнак цяпер з'яўляецца дырэктарам Нацыянальнага тэатра оперы. У якасці артыста маладзёжнага хору спяваў Кірыл Насаеў, пазней кіраўнік цікавага мужчынскага хору "Унія". На жаль, гэтага калектыву цяпер няма...

Апошнія гады працы Ігара Мацюхова былі зусім не лёгкімі. Кіраўніком хору, які тады перажываў не лепшыя часы, я зрабілася, вытрымаўшы конкурс. А да гэтага сем гадоў была хормайстрам калектыву.

– Якія яго функцыі?

– Хормайстар займаецца пераважна чарнавой работай. Патрэбнай, але ў нечым і тэхнічнай. Творы мы развучваем тут, на рэпетыцыях, бо ўсе артысты чытаюць ноты з ліста. Гэта шмат у чым музычна-тэхнічныя клопаты: як узяць дыханне, як яго "зняць", дзе ў музычным тэксце цэзуры (паўзы), дзе штрыхі, сэнсавыя акцэнты...

– Артыстам хору з'яўляецца і ваш муж Юрый. Ён не крыўдуе, што даводзіцца працаваць пад кіраўніцтвам жонкі?

– Мы робім агульную справу. І гэта, напэўна, важней за ўсё.

– Галоўны дырыжор і мастацкі кіраўнік калектыву павінен быць у пэўнай ступені дэспатам?

– Не думаю. Мне цяжка некага ўшчуваць, выказваць незадаволенасць, прымаць адміністрацыйныя меры. Але разам з гэтым кіраўнік павінен вельмі дакладна ведаць, чаго ён хоча дасягнуць. Спяваць кожны дзень, незалежна ад таго, які ў цябе настрой, цяжка. У дадатак чалавек, прабачце, лянівы па сваёй прыродзе. Спевы – гэта механічная памяць галасавых звязак. Як піяністу рукі, артысту хору трэба трэніраваць свой голас. Мая задача як кіраўніка калектыву не столькі захапіць калектыў, пераадолець ляноту, амбіцыі (бо шмат харыстаў маюць вышэйшую музычную адукацыю і, натуральна, сваё бачанне і разуменне музыкі). Мая задача – прапанаваць уласнае бачанне музычнай партытуры, якое б пераканала ўсіх.

– Які быў склад хору пры Ігару Мацюхову і які цяпер?

– Тады было 20 – 24 чалавекі. Рэальна столькі ж артыстаў і сёння. Але ў штаце – трыццаць. Сем ставак вакантныя. Як заўсёды, не хапае мужчын. Зарплаты ў нас невялікія, і таму мужчыну, які мае сям'ю, вядома, фінансава не дужа соладка.

– Для артыста хору ягоны інструмент – голас. Праз голас ён выяўляе свае эмоцыі, сваё разуменне тэксту і музыкі. Што значыць так званы галасавы рэжым і што павінен рабіць спявак, каб захаваць свой голас?

– Прафесійная праца на сцэне прадугледжвае захаванне галасавога рэжыму. Гэта і адпачынак, неабходны перад канцэртам, і беражлівае стаўленне да свайго інструмента – голасу, які баіцца пераахаладжэння, перанапружання. У кожнага артыста – свае сакрэты. Аднаму нельга перад спевамі есці семкі і арэхі, другому – шакалад, трэці не пойдзе перад канцэртам у саўну. Нельга выкарыстоўваць перад спевамі любыя аэразолі, лакі, бытавую хімію. Чалавек, які абраў прафесію спевака, павінен захоўваць галасавы рэжым, калі ён хоча доўгі час "гучаць". Акрамя таго, у працэсе штодзённых рэпетыцый спявак трэніруе мышачную памяць. Калі твор сапраўды вывучаны, тады мышцы працуюць амаль аўтаматычна. А калі спявачка хору амаль тры гады была ў дэкрэтным адпачынку, яе голас, спеўнае дыханне трэба аднаўляць. Гэта рэальна, але працэс вельмі доўгі.

– Паколькі ваш калектыў уваходзіць у склад Белдзяржфілармоніі, для яго, як для кожнага калектыву, які атрымлівае зарплату з бюджэту, існуюць нормы выступленняў. Якая яна – на месяц ці на год?

– За год мы павінны даць 55 канцэртаў. Гэта значыць – 5-6 у месяц. Калі адкінуць выхадныя і дні, якія папярэднічаюць канцэрту (тады мы паўтараем менавіта тую праграму, якую будзем выконваць), дык у кожным месяцы застаюцца фактычна два тыдні на падрыхтоўку новых твораў і новай праграмы.

– Скажыце, у чым прынцыповая розніца паміж вашым калектывам і, напрыклад, Акадэмічнай харавой капэлай імя Р.Шырмы, якую ўзначальвае Людміла Яфімава?

– У капэле – 60 спевакоў. У нас – 25 – 30. Мы прынцыпова не будзем брацца за тыя творы, якія пад сілу ім, – творы буйной формы, напрыклад, араторыі, харавыя канцэрты, якія патрабуюць "шчыльнага" гучання. А камерная музыка, харавыя мініяцюры – гэта наша стыхія, у гэтым жанры мы адчуваем сябе асабліва ўтульна.

Нагадаю, што наш калектыў удзельнічаў у многіх рэспубліканскіх фестывалях камернай музыкі – у Нясвіжы, Міры, іншых гарадах. Паступова назапашваецца рэпертуар старадаўняй беларускай музыкі XVI – XVII стагоддзяў – творы Вацлава з Шамотул, Цыпрыяна Базыліка і інш.



Калі запісу новых праграм няма, калі наша праца ніякім чынам не зафіксавана, дык праз нейкі час узнікае адчуванне: а ці было ўсё гэта?..

– Будучы рэпертуар калектыву, як вядома, фарміруе і вызначае мастацкі кіраўнік. Як вы выбіраеце, над чым вашы артысты будуць працаваць, а што – не ваша? Якія тут прынцыпы, крытэрыі адбору?

– Як кіраўнік я разглядаю многія творы. Вядома, шмат вызначаюць якасць музыкі, арыгінальнасць, навізна таго музычнага матэрыялу, які прапануе кампазітар. Але справа не толькі ў маім захапленні як музыканта пэўнымі партытурамі. Павінна існаваць адпаведнасць паміж складам нашага хору і тым складам спевакоў, які пазначаны ў харавой партытуры.

Наш калектыў цесна супрацоўнічае з многімі беларускімі кампазітарамі, якія з радасцю аддавалі і аддаюць нам свае харавыя творы. Гэта Леанід Захлеўны, Ігар Лучанок, Андрэй Бандарэнка, Ларыса Сімаковіч, Уладзімір Карызна-малодшы, Алена Атрашкевіч, Яўген Паплаўскі, Алег Хадоска.

– Калі назіраеш за працэсам выканання камернага твора ў канцэртнай зале, дык пераконваешся, што харавое сачыненне вы інтэр-

прэтуеце як драматургічны твор – з завязкай, развіццём дзеяння, кульмінацыяй, развязкай. Колькі часу вам як дырыжору трэба на тое, каб падрыхтаваць ад пачатку і да канца адзін харавы твор?

– Заўсёды па-рознаму. Іншым разам шмат працы над адной старонкай нотнага тэксту, таму што імкнёмся, каб былі вывераны ўсе дэталі і дробязі. Іншым разам доўга працуем таму, што вялікі музычны тэкст, сапраўдная "глыба". Але нават у мініяцюры шмат нюансаў. Частка працы – размоўная, г.зн. тлумачэнне і музыкі, і тэксту. У многіх сучасных кампазітараў ёсць харавыя творы, якія ў якасці тэкставай часткі маюць толькі адно словазлучэнне. Ёсць такі твор у Ларысы Сімаковіч, там толькі адзін выраз: "Раство Тваё, Багародзіца". Значыць, падчас працы над творам усю разнастайнасць адценняў трэба выявіць. І кожны раз гэты выраз павінен гучаць інакш.

Праграму, закладзеную ў музычным тэксце кампазітарам і паэтам, я як дырыжор павінна пачуць. Калі ў харавым творы няма тэкставай падтрымкі, ідзе вакаліз, тады звяртаешся да ўласнай фантазіі. Тут дарэчы любыя асацыяцыі, калі яны дапамагаюць зразумець твор. Наогул, у мяне скрабінаўскае ўспрыманне музыкі. І сугуччы ўспрымаю як змену колераў.

Калі мы спяваем малітвы, дык тут заўсёды згадваецца вядомае: "Спачатку было Слова". І разуменне музычнага твора пачынаеш са слова. Ёсць творы, у якіх поўная гармонія тэксту і музыкі. Калі ж гэтай гармоніі няма, дык у мяне літаральна алергія пачынаецца. Музычная, зразумела. Лічу, што ў такіх сітуацыях вінаваты кампазітар.

– Падчас рэпетыцый, наколькі я разумею, і артысты могуць выказваць сваё тлумачэнне тэксту і музыкі, якое не абавязкова супадае з вашым. Што вы тады робіце?

– Вядома, спрэчкі з нагоды трактоўкі бываюць. Імкнуся па магчымасці прыслухоўвацца да меркаванняў артыстаў. Часам настойваю на сваім разуменні. Бо калі ў творчым калектыве няма гаспадара, толку не будзе. Той, хто стаіць перад хорам, адказвае за мастацкі вынік. Творчым дэвізам калектыву лічу словы блажэннага Аўгусціна: "У галоўным – адзінства, у спрэчным – свабода, ва ўсім – любоў..."

– Думаю, што вы заўсёды адчуваеце настрой вашых артыстаў і ведаеце, дзе ім цікавей выступаць – у сталіцы, абласным горадзе, невялікім мястэчку. Якая аўдыторыя найбольш удзячная?

– Эмоцыі артыста не залежаць ад прэстыжнасці канцэртнай пляцоўкі. Вядома, у сталіцы – больш адказна, больш хвалюешся. Штогадовыя канцэрты мы даём у Саюзе кампазітараў, дзе прадстаўляем нацыянальную музыку. Не так даўно зрабіла для сябе сумнае адкрыццё: многія музыканты на такія канцэрты ўвогуле не ходзяць.

Калі аўдыторыя настроена слухаць, гэта адчуваеш імгненна. Рэакцыя залы або натхняе, або гасіць артыстычныя эмоцыі і імпэт. Музыканты – ранімыя людзі. Нават калі адзін з дзесяці канцэртаў ідзе ў "халоднай" зале – гэта для нас вельмі многа. Але так здараецца рэдка...

Вельмі каштоўныя канцэрты перад дзіцячай аўдыторыяй. Узровень яе эстэтычнай падрыхтаванасці відаць нават па педагогах. Калі тыя не прыходзяць на канцэрт самі, а толькі "зганяюць" у залу дзяцей, дык і вынік такога канцэрта будзе адпаведны. Вельмі прыемна, калі мы прыязджаем, напрыклад, з канцэртам у раённы цэнтр, а дзіцячая аўдыторыя сабрана са школ усяго раёна...

– Што, на вашу думку, найбольш замінае далейшаму развіццю калектыву? Што вас найбольш засмучае як кіраўніка?

– Адно кола праблем – кадравае. Раней харавых калектываў было непараўнальна менш. І таму такой змены кадраў не было. Зразумела, калі ў калектыў прыходзіць новы чалавек, яму трэба вывучыць творы, якія мы спяваем. З гэтым артыстам доўгі час трэба працаваць асобна. Раней існавала няпісанае правіла: "З калектыву ў калектыў – не пераманьваць!" Цяпер яго фактычна не існуе.

Другое кола праблем – гастролі. Цяпер у кожнай абласной філармоніі ёсць хор. Існуюць цудоўныя хары ў Гродне, у Гомелі. Рэспубліка наша невялікая, і калі раней мы шмат ездзілі, дык цяпер варымся пераважна ва ўласным соку.

Вядома, не хапае паездак на прэстыжныя фестывалі. Не хапае замежных гастроляў, якія б давалі магчымасць бачыць, як і што спяваюць еўрапейскія калектывы, якое месца мы займаем сярод іх. Такія ўражанні і такія параўнанні – велізарны стымул для творчага развіцця і калектыву ўвогуле, і кожнага артыста ў прыватнасці.

Усе пытанні, звязаныя з гастролямі, пачынаюцца і заканчваюцца з грашовага пытання. Вось, напрыклад, у нас ляжыць запрашэнне выступаць на фестывалі ў Іспаніі. Уступны ўзнос – 400 еўра. Праезд – за наш кошт. Вы ж разумееце, што гэта не аднаму салісту з акампаніятарам ехаць. 25 чалавек везці праз усю Еўропу – дарагое задавальненне. Таму ў сённяшняй фінансавай сітуацыі прасцей і лягчэй у сэнсе гастроляў адчуваюць сябе самадзейныя калектывы, якія фінансуюцца, напрыклад, ВНУ або прамысловымі прадпрыемствамі, пры якіх яны існуюць.

А яшчэ мне і ўсяму калектыву вельмі не хапае прафесійнага, музычна адукаванага прадзюсера, менеджэра, які разумеў бы, з аднаго боку, каштоўнасць таго, што мы робім, а з другога, дапамог бы калектыву "раскруціцца", выйсці на крыху іншае кола слухачоў, на іншую аўдыторыю. Бо мая справа як галоўнага дырыжора – падрыхтоўка новых праграм, непасрэдная праца з артыстамі над харавымі творамі, якія мы спяваем. А прадзюсер – гэта зусім іншая прафесія. Хацелася б, каб часцей траплялі на нашы канцэрты музыказнаўцы. Каб потым можна было пачуць кваліфікаваны разгляд, аналіз зробленага.

Рэкламны аддзел у філармоніі – адзін на ўсе калектывы. Зразумела, у яго да кожнага калектыву проста рукі не даходзяць. Сумна гэта прызнаваць, але рэкламы нават лепшых нашых канцэртаў у Мінску няма або амаль няма. Бо ў рэкламным аддзеле часам няма нават паперы на дадатковыя экземпляры афіш. Не хапае рэкламы ў газетах, на радыё. Хор не мае сваёй каляровай афішы-візітоўкі. Ад рэкламы напрамую залежыць колькасць гледачоў на нашых канцэртах. Патэнцыяльны музычна адукаваны глядач часта пра іх проста не ведае...

– Згадваю, што артысты хору часам сумна жартуюць з гэтай нагоды: "На сцэне – "тры сястры", а ў зале – "дзядзька Ваня"..." У тым сэнсе, што артыстаў на сцэне больш, чым гледачоў у зале.

– На жаль, так. Тады многія нашы мастацкія намаганні ператвараюцца ў нешта міфічнае, прывіднае.

І трэцяе кола праблем, якія мяне хвалююць. Наш рэпертуар аднаўляецца досыць часта, мы не спяваем гадамі адно і тое ж. Зусім нядаўна, у снежні 2003 года, калектыў удзельнічаў у XII фестывалі "Адраджэнне беларускай капэлы", шэраг нашых канцэртаў прайшоў у зале камернай музыкі. Мы выступалі разам з ансамблем "Класік-авангард", у праграмах былі заняты і нашы салісты, і салісты Нацыянальнай оперы. Магу сказаць, што толькі для гэтага фестывалю спецыяльна развучылі чатыры кантаты, урыўкі з оперы, каля 14(!) новых твораў. Над шэрагам твораў, якія гучалі, працавалі раней.

Што атрымліваецца далей? Кожныя тры месяцы – новая праграма. Гэта гадзіна музыкі. Праспявалі. Тры, пяць, няхай сабе дзесяць разоў – і ўсё! Калі запісу новых праграм няма, калі наша праца ніякім чынам не зафіксавана, дык праз нейкі час узнікае адчуванне: а ці было ўсё гэта? Ці не прымроілася? Афішы, вядома, – дакумент. Але гэта слабае суцяшэнне...

– Колькі гадоў таму на сцэне Купалаўскага тэатра ішла п'еса А.Петрашкевіча, прысвечаная Францыску Скарыне: "Напісанае – застаецца". Калі крыху перайначыць назву, будзе "Запісанае – застаецца..." І ўсё-такі якія-небудзь CD-дыскі з запісам музыкі ў выкананні Дзяржаўнага камернага хору ёсць?

– Пакуль што толькі два. Першы – з духоўнай музыкай. Другі мае назву "Такая складаная лёгкая музыка". У яго ўвайшлі творы папулярнай і джазавай музыкі. Гэтыя дыскі рабіліся цалкам за свой кошт, дзякуючы намаганням сяброў. Але гэта не камерцыйны праект, тыражу ён не мае і выконвае хутчэй рэкламную ролю.

Паўтаруся: адсутнасць пастаяннага гуказапісу мае шмат адмоўных адценняў. Артыст не можа паглядзець на сябе збоку, паслухаць і далей удасканальвацца – у адпаведнасці з тымі дробнымі ці больш значнымі недахопамі выканання, якія ён пачуў. Раней час ад часу мы запісвалі праграмы ў студыі радыё. Цяпер, на жаль, і гэтых запісаў няма. Шкада, што многія нашы дасягненні застаюцца незаўважанымі...

Гутарыла Таццяна Мушынская.

Фота А.Спрынчана і з архіва Н.Міхайлавай.

Жывыя галасы "магілёўцаў"

Традыцыйная мастацкая культура беларусаў.
Том 1. Магілёўскае Падняпроўе.
Мн.: Беларуская навука, 2001.
797 с.



Адразу прызнаемся: мы чакалі выхаду ў свет другога тома гэтага унікальнага выдання. Так хацелася прааналізаваць зафіксаваную ў першым томе народную культуру Магілёўшчыны ў параўнанні з культурай іншых рэгіёнаў, у натуральным кантэксце! Але, на жаль, пакуль што мы маем магчымасць адзначыць актуальнасць (нават праз два гады ўсё яшчэ актуальнасць) выхаду ў свет толькі першага з запланаваных і ўжо даўно падрыхтаваных да выдання фалькларыстамі і этнографамі шасці тамоў "Традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў" – тома "Магілёўскае Падняпроўе", які сёння ўжо зрабіўся бібліяграфічнай рэдкасцю. Тое, што серыя была распачата пры ўдзеле Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры, дае надзею, што ўсе тамы змогуць убачыць свет. Пасля выхаду шасцітомнай "Энцыклапедыі гісторыі Беларусі" і васемнаццацітомнай "Беларускай энцыклапедыі" серыя навукова-папулярных рэгіянальных выданняў "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў", несумненна, зробіцца адным з самых запатрабаваных у Беларусі даведнікаў. І адначасова – крыніцаю натхнення, новых творчых ідэй для шматлікіх аматарскіх і прафесійных калектываў.

Шматтомнае выданне фальклорнай спадчыны ў серыі "Беларуская народная творчасць", якое было здзейснена Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Рэспублікі Беларусь у 1970 – 1990-ыя гады, раскрывала багацце фальклорнай спадчыны, але, на жаль, не давала магчымасці зрабіць дасканалы структурны аналіз традыцыйнай народнай культуры як асобных рэгіёнаў, так і ўсёй Беларусі. Вызначыць унутраную цэласнасць народнай культуры немагчыма без комплекснай характарыстыкі лакальных, рэгіянальных з'яў. Прычым узоры традыцыйнай матэрыяльнай культуры, вывучэннем якіх займаецца этнаграфія, мусяць разглядацца побач з запісамі фалькларыстаў; народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва – разам з народнымі абрадамі, песнямі, танцамі і г.д. Толькі ў такім выпадку, як сведчыць першы том серыі "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў", будзе выразна выяўляцца архетыповасць тых ці іншых з'яў народнай культуры, іх карэнная сувязь з рэльефам, навакольным асяроддзем, характарам, менталітэтам людзей, з рытмічным ладам, каларыстычнай гамай таго ці іншага рэгіёна. Але гэта толькі перспектывы вывучэння традыцыйнай народнай культуры. Сёння, як адзначаецца ва ўступе, "адной з фундаментальных задач беларускай культуры з'яўляецца фарміраванне грамадскай думкі ў напрамку ўсведамлення значнасці традыцыйнай мастацкай культуры як архетыпічнай, субстанцыянальнай сферы чалавечай духоўнасці і нацыянальнага менталітэту, як асновы развіцця прафесійнай культуры".

Прычым разнастайныя віды традыцыйнай мастацкай культуры ў яе аўтэнтычных формах паказаны ў зборніку не як архіўныя з'явы, а як "актуальная праява адной з жывых плыней сучаснай мастацкай культуры на рубяжы другога і трэцяга тысячагоддзяў".

Даследаванне асобных рэгіёнаў асабліва актывізавалася ў 1994 – 1996 гады, калі ў рамках Праграмы дзяржаўнай падтрымкі традыцыйнай культуры Беларусі Дзяржаўны інстытут праблем культуры пачаў распрацоўваць доўгатэрміновую навукова-даследчую тэму "Сучасны стан традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў: даследаванне і практыка". Шэсць тамоў, якія плануецца выдаць у серыі, – гэта вынік комплекснага даследавання шасці гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў: Паазер'е, Усходняе і Заходняе Палессе, Панямонне, Падняпроўе, Цэнтральная Беларусь.

Магілёўскае Падняпроўе на працягу 1993 – 1995 гадоў зрабілася аб'ектам шматаспектнага экспедыцыйнага абследавання, у якім актыўны ўдзел прымалі лепшыя этнографы і фалькларысты нашай краіны. Сістэматызаваныя вынікі карпатлівай працы і сталі асноваю першага тома серыі, навуковым кіраўніком і складальнікам якога з'яўляецца кандыдат мастацтвазнаўства Т.Варфаламеева.

Мяркуючы па структуры і зместу першага тома, упершыню ў гісторыі нашай краіны робіцца спроба разглядзець кожны рэгіён як бы праз павелічальнае шкло, адначасова не парушаючы натуральных сувязей з культурай іншых рэгіёнаў.

Том пачынаецца з геаграфічнай, гістарычнай і этнакультурнай характарыстыкі рэгіёна (Магілёўскага Падняпроўя), якую дае доктар гістарычных навук, прафесар В.Цітоў.

У аснове традыцыйнай народнай, дый, калі глыбока прааналізаваць, і ўсёй увогуле культуры, ляжаць касмічнае каляндарнае кола і натуральна ўпісанае ў яго антрапалагічнае (сямейнае) кола. Таму паказ каранёвых слаёў культуры Магілёўскага Падняпроўя пачынаецца з самых аб'ёмных і багатых раздзелаў – "Каляндарныя звычаі і абрады" і "Сямейныя звычаі і абрады". Над імі працаваў калектыў аўтараў – высакакласных спецыялістаў у асобных галінах народнай творчасці, што павышае каштоўнасць выдання. Кандыдаты гістарычных навук Т.Кухаронак і У.Сысоў, старшы навуковы супрацоўнік БелДІПК В.Басько даследавалі і сістэматызавалі этнаграфічны матэрыял, а кандыдат мастацтвазнаўства Т.Варфаламеева – музычныя запісы.

Паколькі як каляндарныя, так і сямейныя святы і абрады не толькі працягваюць сваё натуральнае функцыянаванне на ўзроўні непарыўнай, карэннай традыцыі, але і час ад часу аднаўляюцца, набываюць новае, сучаснае гучанне, пададзены ў кнізе матэрыял набывае асаблівую каштоўнасць.

Унікальным з'яўляецца раздзел "Танцавальны фальклор", падрыхтаваны старшым навуковым супрацоўнікам БелДІПК, выдатным этнахарэографам М.Козенкам.

Дакладны арэальны запіс карагодаў і танцаў дае магчымасць аднаўляць іх як у аматарскіх, так і ў прафесійных калектывах. А іх графічная расшыфроўка – падстава для супастаўлення структуры харэаграфічных традыцый рэгіёна і, напрыклад, структуры мясцовых арнаментаў у ткацтве.

Кандыдат філалагічных навук І.Крук уключыў у раздзел "Народная проза" не толькі казкі, легенды і паданні, але і замовы, прыказкі, прымаўкі, параўнанні, трапныя выказванні.

Надзвычай важнае тое, што захаваны мясцовыя асаблівасці жывога маўлення, інтанацыйны лад.

Сёння, калі ў Беларусі няма музеяў-салонаў, дзе можна было б пазнаёміцца з сістэматызаванай калекцыяй запісаў, зробленых фалькларыстамі, этнахарэографамі ў тым ці іншым рэгіёне, выданне кожнага зборніка фальклору можна ўспрымаць як адкрыццё новай музейнай экспазіцыі. Узоры ж матэрыяльных форм традыцыйнай культуры экспануюцца і ў раённых, і ў абласных, і ў сталічных музеях. Таму асабліва каштоўныя два апошнія раздзелы ў навуковай сістэматызацыі і аналізе сабранага матэрыялу.

Раздзел "Народны касцюм" – гэта адна з апошніх навуковых публікацый кандыдата мастацтвазнаўства прафесара М.Раманюка. Цудоўныя каляровыя малюнкі-ілюстрацыі, дакладнае апісанне традыцыйнага жаночага і мужчынскага адзення Магілёўскага Падняпроўя – выдатны падарунак даследчыкам, мастакам, якія распрацоўваюць сцэнічныя касцюмы як для фальклорных, так і аматарскіх і прафесійных калектываў. Мастацка-графічныя навуковыя рэканструкцыі М.Раманюка даюць падставу суаднесці агульны каларыт традыцыйнага для той ці іншай мясцовасці адзення, рытміку ўзораў з адметнасцямі тамтэйшай прыроды, а найбольш папулярныя галаўныя ўборы – з асаблівасцямі тыпажу. І, самае галоўнае, яшчэ раз засвед-

чана: у межах рэгіянальных строяў пры захаванні агульнай структуры заўжды дапускаецца варыятыўнасць. Так у фальклорных суполках гармонія нараджаецца з сугучна непаўторных, розных паводле тэмбру і гучання галасоў.

Гэтыя думкі пацверджаны ў раздзеле "Традыцыйны народны тэкстыль", дзе кандыдат мастацтвазнаўства В.Лабачэўская даследуе рэгіянальныя асаблівасці народных тканін, у прыватнасці ручнікоў, як найбольш выразных паводле структуры тканых вырабаў.

Адной з галоўных рэгіянальных прыкмет магілёўскага тэкстылю, як падкрэслівае аўтар, з'яўляецца перавага чырвонага колеру.

Каштоўнымі ўяўляюцца табліцы з арнаментамі традыцыйнага адзення і ручнікоў, якія можна выкарыстоўваць у якасці ўзораў для вышыўкі. На жаль, аб'ём выдання не даў магчымасці паказаць і прааналізаваць іншыя віды традыцыйнага народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва: ганчарства, мастацкай апрацоўкі дрэва, саломапляцення і г.д. У перспектыве кожны рэгіён мусіць быць прадстаўлены цэласным, комплексным выданнем з узорамі ўсіх відаў традыцыйнай народнай культуры.

Раздзел фальклору толькі выйграў ад таго, што, апроч асноўных, у ім ёсць дадатковыя падраздзелы, такія як "Пазаабрадавыя песні" (кандыдат мастацтвазнаўства Т.Варфаламеева), "Народныя гульні" (старшы навуковы супрацоўнік БелДІПК М.Козенка).

Аўтары гэтага унікальнага выдання – першага тома серыі "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Магілёўскае Падняпроўе" – не толькі сабралі, сістэматызавалі і прааналізавалі, акцэнтуючы самае галоўнае і характэрнае, жывы аўтэнтычны матэрыял. У кнізе шмат вельмі каштоўных навуковых адкрыццяў, але яны, гэтыя адкрыцці, зроблены не толькі і не столькі дзеля развіцця тэорыі даследавання традыцыйнай народнай культуры, колькі дзеля пашырэння сферы яе жывога функцыянавання. Здаецца, што ў сабраныя пад адною вокладкай экспедыцыйныя запісы дзякуючы каментарыям спецыялістаў вяртаецца жывая душа.

І гэта толькі першы том. Колькі ж новых адкрыццяў – навуковых і творчых – чакае Беларусь пасля выдання ўсіх шасці тамоў?!

Галіна Багданава.

"СОНЦАКРЫЖ" АЛЕСЯ ШАТЭРНІКА

15.01. – 07.02. 2004 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адбылася персанальная выстава Алеся Шатэрніка, дзе мастак прадставіў гледачам свае скульптурныя і жывапісныя творы. На адкрыцці выставы мастак прачытаў і свае вершы з рукапіснай кнігі "Сонцакрыж".

Выстава дае яркае ўяўленне пра асобу Алеся Шатэрніка. Большасць яго скульптурных твораў знайшлі месца ў гарадской забудове сталіцы. Мінчане добра ведаюць скульптурную кампазіцыю "Гуканне вясны", адну з чатырох, устаноўленых на праспекце Машэрава яшчэ ў 1980-ыя гады. На жаль, там няма імёнаў аўтараў (акрамя А.Шатэрніка, над іншымі скульптурнымі групамі працавалі В. Занковіч, Л. Давідзенка, Ю. Палякоў). У творчым набытку А.Шатэрніка таксама скульптурныя кампазіцыі ў раёне універсама "Валгаград", шматлікія мемарыяльныя дошкі, надмагільныя помнікі А.Макаёнку, М.Ткачову, Г.Каханоўскаму, Ф.Янкоўскаму, шэраг помнікаў воінам Чырвонай Арміі і партызанам Вялікай Айчыннай вайны ў Зэльве, Барысаве, Старых Дарогах.

Адзін з найбольш цікавых скульптурных вобразаў мастака – вобраз Еўфрасінні Полацкай, які таксама прадстаўлены ў экспазіцыі выставы.


А.Шатэрнік. Еўфрасіння Полацкая. Бронза. 1994 – 2004.

КАЛАЖЫ АЛЕГА КРОШКІНА

20.01. – 15.02.2004 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва працавала выстава мастака Алега Крошкіна, выпускніка мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага універсітэта. Гэта выстава – першае сапраўднае знаёмства мінчан з творчасцю віцебскага майстра.

Сам Алег Крошкін бачыць вытокі сваёй творчасці ў авангарднай традыцыі мастацтва XX ст. Калаж, які быў вынайдзены П.Пікаса і Ж.Бракам у 1911 г. і ператварыў карціну ў "пластычную і мастацкую сенсацыю, геаметрычны і інтэлектуальны твор", – аснова пластыкі і эстэтыкі А.Крошкіна. У сваіх творах ён выкарыстоўвае бутэлечныя коркі, бісер, шнуркі, лузгу ад семак, абрэзкі кардону, старыя газеты, кавалкі застылай фарбы. Уся яго творчасць мае характар нейкай займальнай гульні альбо вясёлага хуліганства. Але за нечаканай фактурай, яркімі колерамі, лапідарнай спрошчанай формай хаваецца высокая арганізаванасць матэрыялу і своеасаблівая манера аўтара.


А.Крошкін. Твой ход. Палатно, алей. 2002.

АСАЦЫЯЦЫІ ВІКТОРЫІ КАВАЛЕНЧЫКАВАЙ

Выставу Каваленчыкавай прадстаўляла М-Галерэя Інстытута імя Гётэ ў Мінску з 21.01.па 01.03.2004 г. Маладая мінская мастачка за некалькі апошніх гадоў пасля заканчэння Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў ярка заяўляла пра сябе на калектыўных і персанальных выставах. Яе жывапіс эмацыянальны і ў нечым нават эксперыментальны. Вікторыя Каваленчыкава дасканала валодае кампазіцыяй, майстэрствам і тэхналогіяй выканання жывапісных работ. Але гэта не перашкаджае адчуваць найперш энергетыку яе карцін.

Палотны Каваленчыкавай на выставе "Асацыяцыі" не звязаны адзінай тэматыкай. Іх аб'ядноўвае жаданне ўбачыць наваколле праз нязначныя на першы погляд дэталі, другасныя персанажы, што завострана і адначасова рамантычна вызначаюць карціну рэальнага свету.

ДЭНДРАЛАГІЧНЫ САД УЛАДЗІМІРА ГОЛУБА

Яшчэ некалькі гадоў таму пра мастака Уладзіміра Голуба – з сярэдзіны 1990-ых ужо не гродзенца, а жыхара Вільнюса – гаварылі, што яго манера акрэслена і месціцца ў "шуфлядцы сюррэалізму". Сам жа мастак лічыць сябе традыцыйным жывапісцам, які падпарадкоўвае кожнае сваё палатно дакладнаму сюжэту і кампазіцыі.

Карціны Уладзіміра Голуба, прадстаўленыя на выставе ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускім са-


У.Голуб. Вясковыя канікулы. Палатно, алей. 2003.

юзе мастакоў (16.01. – 01.02.2004 г.), створаны за некалькі апошніх гадоў. У іх адлюстравана своеасаблівае бачанне сусвету: мудрагелістая пластыка архітэктурных збудаванняў, вядзьмарскія адценні жаночай прыгажосці, фізіялагізм сасудзістай тканіны мастацкага палатна. Аўтарская канцэпцыя вызначаецца ў яго карцінах ясна, але ненавязліва, шляхам фантастычных ілюзій і міфалагізаваных сімвалаў прыроды. Ва ўсім гэтым адчуваецца ўздзеянне атмасферы Вільнюса з яе прыхільнасцю да разняволенасці ў творчасці і прымальнасцю любых прафесійных эксперыментаў і пошукаў.

Матэрыялы падрыхтавала Наталля Шаранговіч.

ПАРКАВАЯ СКУЛЬПТУРА Ў ОРШЫ

Паркавая скульптура – з'ява папулярная ва ўсіх краінах свету. Асабліва заўважна гэта ў апошнія дзесяцігоддзі, калі выкарыстанне электрычных інструментаў аблегчыла працэс апрацоўкі камення. Ландшафтна-паркавая скульптура сёння ажыўляе гарадскую забудову, упрыгожвае паркі.

Не стала выключэннем і Беларусь.


А.Сарокін. Маладзік спячы.

Штогод у рэспубліцы ў розных гарадах адбываюцца скульптурныя пленэры. Адзін з іх праходзіць у Оршы. Першы аршанскі пленэр 2002 года быў прысвечаны пісьменніку Уладзіміру Карат-


А.Цімошчанка. Кароль Стах.


У.Пінін. Усяслаў Чарадзей.

кевічу і называўся "Абуджэнне 2002". Другі пленэр, "Абуджэнне 2003", прайшоў у Оршы ў рамках экалагічнага форуму. У ім удзельнічалі А.Вераб'ёў, А.Сарокін, Ю.Палякоў, У.Пінін, А.Цімошчанка, Н.Макаранкава і іншыя.

Скульптурныя работы знайшлі месца ў інтэр'еры і на пляцоўках каля музея "Млын" – у гістарычнай частцы горада каля старажытнага замчышча. З другога боку парк скульптуры абмежаваны берагам рэчкі Аршанкі. Ландшафт ажыўляюць альпінарыі з прыроднымі валунамі і дэкаратыўнымі раслінамі, сярод якіх купкамі размясціліся скульптурныя кампазіцыі.

Валерый Калясінскі.

ПЕРАЕМНАСЦЬ

23.01–16.02.2004 г. у выставачнай зале Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі адбылася сумесная выстава акварэлі віцебскага мастака Фелікса Гумена і


Ф.Гумен. Віцебск. Папера, акварэль. 2000.

мінчаніна Уладзіміра Рынкевіча. "Пераемнасць" – гэта не толькі ўспамін пра былыя ўзаемасувязі настаўніка і вучня віцебскага педінстытута, але і вызначэнне няспыннасці развіцця сучаснага мастацтва акварэлі. Мастакі паказалі па 15 твораў апошніх гадоў. Гумен экспанаваў традыцыйныя нацюрморты з кветкамі, гарадскія відарысы Віцебска, горныя краявіды Германіі, дэманструючы віртуознасць валодання тэхнікай пісьма лязом па вільготнай аснове. Рынкевіч прадставіў алегарычныя кампазіцыі на тэмы нацыянальнай гісторыі і сучаснасці, зробленыя на аснове вольнай акварэльнай плямы. Выстава, на думку гасцей вернісажу, пацвердзіла, што віцебская школа акварэлі – паняцце не геаграфічнае, а мастацтвазнаўчае.

У ГАЛЕРЭІ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА УНІВЕРСІТЭТА КУЛЬТУРЫ Ў ПАЛАЦЫ РЭСПУБЛІКІ

29.01– 14.02.2004 адбылася выстава Ліліі Нішчык. Яе керамічныя творы адрозніваюцца нетрадыцыйнай пластыкай і стылістыкай.

Творчы клуб "Батык" аб'яднаў прафесійных мастакоў, студэнтаў мастацкіх ВНУ і навучэнцаў гімназіі-каледжа мастацтваў пры БДАМ. Выстава батыкаў, ініцыятарам якой стала мастачка Ала Свірыдэнка, адбылася ў галерэі 30.01–15.02.2004. Батыкі, прадстаўленыя на выставе, адрозніваюцца разнастайнасцю тэматык, тэхнік і творчых падыходаў.

НШ.

ІКАНАПІС ЯК ФОРМА РЭЛІГІЙНАГА АДРАДЖЭННЯ

13.01. – 09.03.2004 г. у залах Нацыянальнага мастацкага музея РБ працуе выстава "Іканапіс Беларусі XXI стагоддзя", прымеркаваная да 10-годдзя адраджэння іканапісу ў Беларусі. З гэтай выставы пачынаюцца і юбілейныя мерапрыемствы, прысвечаныя 65-годдзю з дня заснавання музея. У экспазіцыю ўвайшлі 130 помнікаў царкоўнага мастацтва пяцідзесяці аўтараў, якія збіраліся Домам міласэрнасці: жывапіс, шыццё, афармленне кніг, узоры ювелірнага майстэрства, тарэўтыкі. Удзельнікамі выставы сталі іканапісцы амаль усіх епархій Беларусі. Сцены залаў музея ўпрыгожваюць абразы іканапісных майстэрняў Полацкага Свята-Еўфрасінеўскага і Свята-Успенскага Жыровіцкага манастыроў, Гродзенска-Ваўкавыскай, Тураўска-Мазырскай, Віцебска-Аршанскай, Полацка-Глыбоцкай, Гомельска-Жлобінскай епархій, Свята-Елізавецінскага манастыра (Навінкі) і інш. Пры стварэнні абразоў аўтары арыентаваліся на "залаты век" рускага іканапісу XV – пачатку XVI стст. Беларускія майстры ствараюць як традыцыйныя, так і аўтарскія іконы з новай іканаграфіяй, вобразамі святых новага часу. Сярод майстроў-іканапісцаў вызначаюцца А.Жараў, А.Косікаў, А.Трыханкін, С.Бышнеў, А.Аверка, Ю.Ярмалаеў, В.Белая, А.Дзмітрыеў, манашка Наталля, І.Казлоў, С.Каркатадзе, А.Мацяж, С.Семашкевіч. Працэс стварэння абразоў патрабуе ведання тэхнікі пісьма яечнай тэмперай, выкарыстання шмат якіх матэрыялаў – пазалоты, каштоўных камянёў, бісеру, стразаў, дрэва. Сярод вобразаў святых найбольшай папулярнасцю карыстаюцца прападобны Серафім Сароўскі, Еўфрасіння Полацкая, Аляксандр Свірскі, архіепіскапы Георгій Магілёўскі і Афанасій Брэсцкі, Іаан Кушчнік, святы Мікола, святы цар-пакутнік Мікалай. Разнастайная тэматыка, кампазіцыйныя рашэнні ў сугуччы з дасканалай тэхнікай жывапісу, разьбы, шыцця робяць выставу цікавай для простых гледачоў і прафесійных мастакоў.


В.Чайко. Крыж. Галгофа. Дошка, яечная тэмпера.


В.Жукава. Ікона Прападобнай Еўфрасінні. Дошка, яечная тэмпера.

Людміла Налівайка.

"ВЫБРАНАЕ"

Беларускае грамадскае аб'яднанне "Фотамастацтва" і галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" 30.01.2004 правялі вечарыну памяці беларускіх фатографаў М.Байцова, В.Бараноўскага, С.Балашовай, М.Жылінскага, В.Ждановіча, М.Раманюка, Г.Меньшыкава і іншых, дзе прадставілі выставу іх фотатвораў і ўспаміны сяброў.

ПАМЯЦІ ДРАЗДОВІЧА

29.01– 10.02.2004 суполка "Пагоня" і кагорта віцебскіх мастакоў у Экалагічным цэнтры прадставілі мінскім гледачам выставу "Яблыкі Сікоры", якая стала вынікам пленэра, прысвечанага Язэпу Драздовічу і беларускаму селекцыянеру Івану Сікору.

НШ.

музычны калейдаскоп. опера і балет

9 СТУДЗЕНЯ завяршыліся гастролі ў Кітаі калектыву Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра балета Беларусі. У Пекіне і Шанхаі трупа паказала спектаклі "Лебядзінае возера" і "Шчаўкунок" П.Чайкоўскага, "Рамэо і Джульета" С.Пракоф'ева. У Шанхаі артысты выступалі ў суправаджэнні сімфанічнага аркестра шанхайскага тэатра пад кіраўніцтвам заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Мікалая Калядкі. Упершыню ў гастролях у складзе беларускай трупы прынялі ўдзел салісты тэатра Кацярына і Пётр Борчанкі, выпускнікі Акадэміі рускага балета імя А.Ваганавай, што ў Санкт-Пецярбургу. Яны выканалі вядучыя партыі

ў балеце "Лебядзінае возера". Гледачы высока ацанілі майстэрства народнай артысткі Беларусі К.Фадзеевай, заслужаных артыстаў Рэспублікі Беларусь І.Артамонава, У.Далгіх, Р.Мініна, А.Фурмана, салістаў тэатра В.Гайко, Л.Кудраўцавай, А.Бубера, В.Пятроўскага. Калектыў атрымаў запрашэнне выступіць у Кітаі зноў у 2004 годзе.

17 СТУДЗЕНЯ спектаклем "Барыс Гадуноў" 30-годдзе творчай дзейнасці адзначыў саліст Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы, народны артыст Беларусі Яраслаў Пятроў. У юбілейны вечар спявак выканаў адну з лепшых сваіх партый – цара Барыса, як заўсёды, захапіўшы гледачоў выбуховасцю тэмпераменту, глыбінёй спасціжэння опернай драматургіі М.Мусаргскага, багаццем вакальных фарбаў.

25 СТУДЗЕНЯ ў Токіо японская трупа NBA Ballet Company паказала прэм'еру спектакля "Эсмеральда" ў пастаноўцы дырэктара – мастацкага кіраўніка Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра балета Рэспублікі Беларусь, народнага артыста СССР і Беларусі Валянціна Елізар'ева. У гісторыі балетнага мастацтва Японіі гэта першая поўная пастаноўка класічнага балета, створанага кампазітарам Ц.Пуні і харэографам Ж.Перо 160 гадоў таму. Дагэтуль "Эсмеральда" цалкам у Японіі не ставілася ніколі. У дзень прэм'еры спектакль прайшоў двойчы і з ашаламляльным поспехам. У якасці асістэнта пастаноўшчыка з артыстамі NBA Ballet Company працавала народная артыстка Беларусі Таццяна Яршова.



Афіша балета «Эсмеральда».

29 СТУДЗЕНЯ на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы адбыўся канцэрт "Па старонках беларускіх опер". У выкананні салістаў, хору і аркестра пад кіраўніцтвам В.Чарнухі прагучалі фрагменты з опер "Яснае світанне" і "Кветка шчасця" А.Туранкова, "У пушчах Палесся" А.Багатырова, "Дзяўчына з Палесся" і "Міхась Падгорны" Я.Цікоцкага, "Андрэй Касценя" М.Аладава, "Новая зямля" і "Зорка Венера" Ю.Семянякі, "Сцежкаю жыцця" Г.Вагнера, "Матухна Кураж" С.Картэса, "Майстар і Маргарыта" Я.Глебава, "Сівая легенда" Д.Смольскага. Вяла канцэрт музыказнаўца Вольга Брылон.

12 СТУДЗЕНЯ выступленнем у Барселоне пачаліся гастролі ў Іспаніі аркестра і опернай трупы Марыінскага тэатра. Выступленні адбыліся таксама ў Мурсіі і Валенсіі. Аркестр пад кіраўніцтвам В.Гергіева прадставіў праграму, якая складалася з твораў Р.Вагнера і Д.Шастаковіча.

Пачынаючы з 16 студзеня, аркестр, хор і салісты Марыінскага тэатра прымалі ўдзел у XX музычным фестывалі, які праходзіў на Канарскіх астравах. Гледачам была прадстаўлена опера М.Мусаргскага "Барыс Гадуноў" у канцэртным выкананні. Валерый Гергіеў прадырыжыраваў сімфанічнай праграмай з твораў С.Пракоф'ева. Буйнейшая іспанская газета "Паіс" назвала гастролі Марыінскага тэатра галоўнай падзеяй музычнага фестывалю.

З **7 ПА 24 СТУДЗЕНЯ** 2004 года ў Парыжы на сцэне Опера Гарнье ўпершыню за шмат гадоў прайшлі гастролі балета Вялікага тэатра Расіі. Яны пачаліся на сцэне Парыжскай нацыянальнай оперы спектаклем "Лебядзінае возера" ў пастаноўцы Юрыя Грыгаровіча.

У праграму гастроляў увайшлі лепшыя спектаклі Вялікага тэатра, сярод якіх – унікальная пастаноўка "Дачка Фараона" харэографа П'ера Лакота (па матывах балета Марыуса Пеціпа, які паставіў яго больш за сто гадоў таму).

На гастролях планавалася паказаць балет Ралана Пеці "Пікавая дама", але ў сувязі з хваробай танцоўшчыка Мікалая Цыскарыдзе гледачам прапанавалі балет "Светлы ручай" на музыку Д.Шастаковіча, пастаўлены А.Ратманскім (са студзеня 2004 года ён стаў мастацкім кіраўніком балетнай трупы Вялікага тэатра).

У спектаклях былі занятыя вядучыя салісты – Надзея Грачова, Галіна Сцепаненка, Андрэй Увараў, Сяргей Філін і інш.

З 1958 года да цяперашняга часу Вялікі тэатр (балет, опера, аркестр) прыязджаў на гастролі ў Францыю амаль дваццаць разоў і неаднойчы выступаў на сцэне Гранд Опера.

Кампанія "РУСАЛ", якую ўзначальвае Алег Дзерыпаска, з'яўляецца афіцыйным спонсарам і генеральным прадзюсерам гастроляў Вялікага тэатра ў Парыжы. Кампаніяй сумесна з пасольствам РФ у Францыі быў арганізаваны прыём у Версалі на 800 чалавек. У будынку Версальскага тэатра, калысцы класічнага балета, артысты Вялікага тэатра выступалі ўпершыню.

30 СТУДЗЕНЯ на асноўнай сцэне Вялікага тэатра адбылася прэм'ера оперы П.Чайкоўскага "Мазепа". Яе паставіў сусветна знакаміты драматычны рэжысёр Роберт Стуруа, які мае вопыт работы з試 опернымі сачыненнямі, у садружнасці з дырыжорам Аляксандрам Цітовым, мастаком Алексі-Месхішвілі, балетмайстрам Георгіем Алексідзе.

Опера "Мазепа", адзін з найбольш выдатных і папулярных твораў П.Чайкоўскага, была ўпершыню пастаўлена ў Вялікім тэатры ў 1884 годзе. За сто наступных гадоў яна ставілася на сцэне тэатра шэсць разоў, з невялікімі перапынкамі амаль увесь час застаючыся ў рэпертуары.

Гісторыя пастановак "Мазепы" ў Вялікім тэатры багатая на імёны выдатных майстроў. Сярод іх рэжысёры Леанід Баратаў, Іосіф Туманаў, Сяргей Бандарчук, мастакі Аляксандр Васільеў, Мікалай Бенуа (Італія), знакамітыя спевакі Ірына Архіпава, Тамара Мілашкіна, Юрый Мазурок, Артур Эйзен, Уладзімір Атлантаў, Уладзіслаў П'яўко.

"Опера П.Чайкоўскага "Мазепа" – мая першая работа ў Вялікім тэатры, – расказаў Р.Стуруа. – Гэта быў не мой выбар, а выбар тэатра, з якім я з задавальненнем пагадзіўся.

Мазепа – неадназначны і цікавы гістарычны персанаж, гэтак сама, як іншы герой оперы Качубей, паміж імі – маладая прыгажуня Марыя, дачка Качубея. У гэтым трохкутніку і разыгрываецца драма. Але не сапраўднае каханне – галоўны рухавік сюжэта.

Галоўнае тут – барацьба двух моцных палітыкаў Мазепы і Качубея. І ў гэтым сутыкненні Мазепа – не каханак і Качубей – не бацька. Яны перш за ўсё палітыкі. Барацьба за ўладу забірае ўсе чалавечыя пачуцці, нават каханне. У маёй задуме Мазепа змагаецца са сваім пачуццём да Марыі, гэтая страсць перашкаджае яму ў барацьбе за палітычнае першынство. Мне вельмі хацелася б зрабіць гэты спектакль у стылі магутных шэкспіраўскіх страсцей, я іду па шляху найбольшай драматызацыі падзей і вобразаў.

Опера – максімальна ўмоўны жанр. Я ведаю шмат драматычных рэжысёраў, якія сваімі пастаноўкамі ператварылі стары, застылы, руцінны спектакль у жывое відовішча".

Па матэрыялах Інтэрнета падрыхтавала Т.Мушынская.

нашы аўтары

АГАФОНАВА Наталля – кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры.

БАГДАНАВА Галіна – пісьменніца, літаратурны крытык, загадчык аддзела часопіса "Мастацтва".

ВІШНЕЎСКАЯ Ларыса нарадзілася ў Мінску. Скончыла БДУ культуры. Аўтар артыкулаў праople опернае і балетнае мастацтва ў рэспубліканскім друку. Жыве ў Швецыі.

ГОРМАШ Алена – выпускніца факультэта журналістыкі БДУ, аўтар шматлікіх публікацый па пытаннях мастацтва.

ГРАМЫКА Людміла – тэатральны крытык. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр. Працуе ў часопісе "Мастацтва".

ДРУЖКОВА Аксіння працуе ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр.

КАЛЯСІНСКІ Валерый – скульптар, аспірант БДАМ.

ЛАДЫГІНА Арыядна – беларускі вучоны-эстэтык, музычны крытык і педагог. Доктар філасофскіх навук, прафесар. З 1963 года выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі. Даследуе праблемы народнасці мастацтва, пераемнасць культур, гісторыю беларускай музыкі, тэатра. Выступае як музычны і тэатральны крытык, аўтар манаграфій і шматлікіх артыкулаў.

ЛАЗУКА Наталля – малады мастацтвазнаўца, скончыла Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў у 2002 г. (аддзяленне мастацтвазнаўства). Аспірантка Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры.

МДЫВАНІ Таццяна – беларускі музыказнавец, педагог, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыла Белдзяржкансерваторыю як тэарэтык, аспірантуру Маскоўскай кансерваторыі ў доктара мастацтвазнаўства Ю.Халокава. Адзін з аўтараў даследавання "Музычны тэатр Беларусі" ў 4-х тамах (Дзяржаўная прэмія 1998 г.), аўтар навукова-папулярнага даведніка "Кампазітары Беларусі" (разам з Р.Сергіенка), шматлікіх артыкулаў пра еўрапейскую (у тым ліку беларускую) музыку.

МУШЫНСКАЯ Таццяна – пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету, – "Гармонія дуэта" (1987),"Гаркавы смак ісціны" (1993), "Страсці" ("Рагнеда") (1997), альбом "Валянцін Елізар'еў" (1997). Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе "Мастацтва".

МЯДЗВЕДЗЕВА Вольга – кандыдат мастацтвазнаўства, беларускі кіназнавец.

НАЛІВАЙКА Людміла – кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік Нацыянальнага музея Рэспублікі Беларусь.

НЯЧАЙ Вольга – беларускі кіназнавец, доктар мастацтвазнаўства. Скончыла БДУ. Працуе ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Адначасова выкладчык БДУ культуры.

ПРАКАПЦОВА Вера – доктар мастацтвазнаўства, прафесар, загадчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры БДУ культуры. Аўтар манаграфій "Музычная адукацыя ў Беларусі" (1980), "Мастацкая адукацыя ў Беларусі" (1999).

САЛЕЕЎ Вадзім – доктар філасофскіх навук, прафесар, віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай асацыяцыі. Галоўны рэдактар часопіса "Мастацтва". Заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь.

ТАРАНОВІЧ Аляксандр – мастак і мастацтвазнаўца. Жыве ў Германіі.

ФРАЛЬЦОВА Ніна – доктар філалагічных навук, дацэнт факультэта журналістыкі БДУ, член рэдкалегіі часопіса "Мастацтва".

summary

Nina Fraltsova. *Film – Artist – Viewer* (p. 1)

On behalf of the editors, the issue begins with N. Fraltsova's introductory article containing an assessment of the national cinema, which now, rather than for money, has to look for its own image and its audience in the cultural space of contemporary art.

Volha Miadzviedzieva. *Meeting One's Own Depth* (p. 4)

The film critic V. Miadzviedzieva analyses in her article the underlying philosophical idea of the films Grannies by G. Sidaraw and Return by A. Zvyagintsev, which were awarded the highest prizes at the "Listapad-2003" Film Festival.

Vadzim Saleyew. *"Listapad-2003" – a New Dimension* (p. 6)

Professor V. Saleyew's notes introduce the readers to the "Listapad/Fall-2003" International Film Festival and the "Listapadzik" Children's Film Festival, which presented for the competition films from the C.I.S., the Baltic states and other foreign countries. The highest prizes were awarded to the film Return ("The Gold of Listapad" Main Prize) and the Belarusian film Anastasiya Slutskaya ("The Bronze of Listapad").

Natallia Ahafonava. *Light and Shade of the Listapad. Annivesary Notes* (p.8)

The film critic Natallia Ahafonava gives an account of the "Listapadzik-2003" Children's Film Festival, taking part in which were feature and animation films from many countries of the world. The professional and the children's jury awarded the main prize to the film The Ball Dress.

Volha Niachai. *"Crystal Stork": PRO ET CONTRA. Notes on the 4th National Belarusian Film Festival* (p. 10)

The film critic V. Niachai introduces the readers to the results of the 4th National Belarusian Film Festival, whose jury was headed by the director Ali Khamrayev, a Uzbek film master. Competing at the festival were feature, documentary, science fiction and animation films as well as students' first works. The main prize was awarded to the film The Last Eagles.

Aryadna Ladyhina. *Opera Is Theatre. On the Minsk Premiere of "Khovanshchina" and More* (p. 13)

An account of the production of the opera Khovanshchina, which marked the Theatre's 70th anniversary. The production, whose first performance took place in 2003, was directed by Margarita Izvorska, chief director. Her work on the scenic solution of the opera deserves a special study by professionals and amateurs of opera art.

Tattsiana Mushynskaya. *For the Seventh Time: The National Ballet Theatre and the Philip Morris Company Announced the Winners of the Ballet Prizes* (p. 17)

The Philip Morris Company together with the Academic National Ballet Theatre announced the ballet prize winners. The prize in the "Philip Morris Debut" nomination was awarded to Liudmila Kudrawtsava, a young solo dancer, who marks her 10th anniversary season in the Theatre this year. The material treats of her evolution as a ballet dancer and her artistic achievements over the past ten years. The prize in the "Life in Art" nomination went to Valiantsin Yelizaryew.

Larysa Vishnewskaya. *"Onegin" in Stockholm* (p. 19)

The author gives a detailed analysis of the ballet "Onegin" choreographed by John Kranko to P. Chaikovsky's music, which was staged at the Royal Opera in Stockholm.

Larysa Vishnewskaya. Hans Nilsson: "The Favourite Roles Are Onegin and Peer Gynt..." (p. 22)

The author talks with Hans Nilsson, a well known premiere dancer of the Swedish Royal Opera, about his creative work and evolution as a dancer as well as his further plans in artistic life.

Vera Prakaptsova. *The Portrait of an Artist as Mirrored by Time* (p. 24)

The material is connected with the 90th anniversary of Pavel Maslenikaw, a well known people's artist. The reader is introduced to his evolution as an artist and his most famous works.

Natallia Lazuka. *Picturesque Dreams. An Attempt at Interpreting the Symbolic* (p. 29)

A feature of the well known Belarusian artist Uladzimir Zinkevich, whose art is characterized by a large number of associations and parallels. The material discusses the artist's works of the latest decade.

Alena Hormash. *In the Stained-glass Windows of the Underground* (p. 33)

The author interviews Uladzimir Tsieliapniow, chief architect of the Minskmetroproject Co Ltd., on the problems of the artistic decoration of the Minsk Metro's new stations.

Ales Taranovich. *Avant-garde Yesterday and Today: a View From Berlin* (p. 36)

An art critic's reflections on the destiny and prospects of the artistic trend of avant-garde.

Liudmila Hramyka. *"Panorama of the Season"* (p. 37)

Performances for the Heart.

The author's notes introduce the reader to the "I" International Monoperformance Festival taking part in which were only Belarusian actors Halina Dziahileva, Uladzimir Shelestaw, Zhanna Zaremba, Valery Shushkievich, Henadz Awsiannikaw, Maryna Papova and other young actors. They make their own productions and play in them, for they cannot do otherwise.

Marks of Being. "The Lonely West" by M. MacDonagh at the Grodna Regional Drama

The review of Henadz Mushpert's production of The Lonely West after MacDonagh's play. The director tries to show on the stage the life of an Irish family which cannot be shared by two brothers (performed by A Shalkapliasaw and S. Kurylenka). The whole story has one essential feature: there is always God present in their lives.

Tell It to the Marines: "No. 13" by Ray Kuni, Directed by M. Pinihin, Stage Design by Z. Marholin. Production of Maly Theatre, Director I. Zabara.

The critic reviews the premiere performance of Ray Kuni's "No. 13" directed by M. Pinihin's. The production of the Maly Theatre is a model of contemporary comedy – without banalities, obscenities or yellow sensationalism. The performance depicts the relations between a high-ranking official and a young secretary girl. Taking part in the production are well known Belarusian actors as well the young actors of the Kupala Theatre.

Kseniya Druzhkova. *Puppets Feel Hot in Subotica, or Intrigue Is the Motor of the Festival* (p. 44)

A talk with Viktar Klimchuk, Chaiman of the Jury of the Subotica International Festival of Children's Theatres, artistic director of the Belarusian "Lialka"/Puppet Theatre. He summarizes the results of the Festival, which gathered participants form the C.I.S and European countries. He also comments upon the awarding of the main prize to The Nutcracker of Bratislava.

Tattsiana Mdyvani. *Collage and Aleatorics in 20th-Century Music* (p. 46)

The musicologist introduces the collage and aleatoric techniques of performing 20th-century music. The collage technique, whose main purpose was introducing an element of unpredictability in the process of development, created an illusion of alogicism sought for by the composers. Collage was succeeded by aleatorics, which gave birth to new forms of arranging the material.

Tattsiana Mushynskaya. *Natallia Mikhailava: "I Have a Scriabin Perception of Music..."* (p. 48)

The author talks with Natallia Mikhailava, chief conductor and artistic director of the Republic of Belarus State Chamber Choir, who describes her evolution as a chorus master and outlines the choir's artistic plans, its repertoire and the problems interfering with the choir's development.

Halina Bahdanava. *The Living Voices of Mahiliow People* (p. 50)

A review of The Mahiliow Dnieper Area, the first volume of the "Traditional Artistic Culture of the Belarusians" series.

At the end of the publication, there is Artistic Life News (p. 52), Our Authors (p. 54), Summary (p. 55) and Pages of the Calendar (p. 56).

Сакавік 2004

1
60 гадоў з дня нараджэння **Антона Аляксандравіча Ясюкайця**, мастака.
2
105 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Васільевіча Міронскага** (1899 – 1955), рэжысёра, заслужанага дзеяча мас тацтваў Беларусі;
90 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Іванавіча Бірычэўскага** (1914 – 1986), акцёра, заслужанага артыста Беларусі.
3
70 гадоў з дня нараджэння **Галіны Сямёнаўны Талкачовай**, актрысы, народнай артысткі Беларусі.
4
80 гадоў з дня нараджэння **Лідзіі Міхайлаўны Ражанавай**, артысткі балета, народнай артысткі Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Андрэевіча Дзялендзіка**, драматурга.
7
85 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Аляксеевіча Слесарэнкі**, пісьменніка, акцёра эстрады, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.
8
75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Віктаравіча Тышкевіча** (1929 – 1983), графіка.
9
100 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Канстанцінавіча Дзежыца** (1904 – 1964), жывапісца, педагога;
80 гадоў з дня нараджэння **Тараса Мікалаевіча Паражняка**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
11
75 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Панцеляймонавіча Праваторава**, дырыжора, педагога, народнага артыста Расіі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі;
60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Нічыпаравіча Баркоўскага**, габаіста, заслужанага артыста Беларусі.
13
80 гадоў з дня нараджэння **Марыі Міронаўны Зінкевіч**, актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.
16
130 гадоў з дня нараджэння **Паўла Фаміча Южыка** (1874 – 1944), мастака, педагога.
18
110 гадоў з дня нараджэння **Альбіна Мацвеевіча Стаповіча** (1894 – 1934), публіцыста, літаратуразнаўца, музыказнаўца, кампазітара, палітычнага дзеяча;
90 гадоў з дня нараджэння **Юдзіфі Самойлаўны Гальперынай** (1914 – 1984), актрысы, заслужанай артысткі Беларусі;
80 гадоў з дня нараджэння **Васіля Мікалаевіча Бяляўскага**, мастака.
19
115 гадоў з дня нараджэння **Васіля Андрэевіча Самцэвіча** (1889 – 1978), педагога, краязнаўца, заслужанага настаўніка Беларусі;
95 гадоў з дня нараджэння **Бранічлава Сільвестравіча Смольскага**, музыказнаўца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
80 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Сцяпанавіча Садзіна**, графіка, заслужанага работніка культуры Беларусі.
20
115 гадоў з дня нараджэння **Часлава Іванавіча Родзевіча** (1889 – 1942), тэатральнага і грамадскага дзеяча;
110 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Вітальеўны Васілеўскай** (1894 – 1959), мастацтвазнаўца.
21
105 гадоў з дня нараджэння **Міколы Ільінскага** (Мікалая Канстанцінавіча Ільінскага) (1899 – 1943), драматурга, празаіка, акцёра;
50 гадоў з дня нараджэння **Максіма Міхайлавіча Інькова**, скульптара.
22
50 гадоў з дня нараджэння **Наталлі Валянцінаўны Маліноўскай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.
23
105 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Уладзіміраўны Галіны** (па мужу Александроўская) (1899 – 1980), актрысы, народнай артысткі Беларусі.
24
70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Фёдаравіча Ступакова** (1934 – 1999), акцёра, народнага артыста Беларусі.
25
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мітрафанавіча Кур'яна**, кампазітара.
26
50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Віктараўны Катовіч**, тэатразнаўца, педагога.
27
90 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Дзмітрыеўны Ляшэнкі**, дзеяча самадзейнага мастацтва, балетмайстра, педагога, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.
28
85 гадоў з дня нараджэння **Веры Сямёнаўны Палтаран** (1919 – 1989), пісьменніцы, заслужанага работніка культуры Беларусі;
60 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Мікалаевіча Карніенкі**, гравёра.
29
70 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Іванавіча Дзянісава**, графіка, жывапісца.

На першай старонцы вокладкі: У.Зінкевіч. Восеньская карусель. Палатно, акрыл. 1999.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.
Падпісана ў друк 06.02.2004.
Фармат 60x90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны.
Гарнітура «GaramondNarrow C»
Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 757. Зак. 355.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.





Сцэны са спектакля «Хаваншчына».
Фота Аляксандра Дзмітрыева.

Артыкул Арыядны Ладыгінай «Опера ёсць тэатр» – на стар. 12

Няспешна, нібыта ў запаволенай здымцы, журботныя постаці ў белым адзенні, якія падаюцца ірэальнымі, рухаюцца вакол скіта. Яны то цесна групуюцца, змыкаюцца вакол Дасіфея, то разыходзяцца, растаюць у бясконцай глыбіні сцэны...



ІНДЭКС 74958

Валерый Шушкевіч інсцэнізаваў напаўзабыты твор беларускага класіка Кузьмы Чорнага "Млечны шлях". Спектакль быў успрыняты на ўзроўні творчага адкрыцця. Трагічны лёс пісьменніка, ягоная псіхалагічна-магутная проза прагучалі са сцэны горка і адчайна.

СТАР. 37





Падпісны індэкс
у каталогу «Белпошты»
індывідуальная падпіска – 74958
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)
ведамасная падпіска – 74883
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)

МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2004. № 2. 1–56